

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.  
Linguistics. Cultural Studies”  
*Series*

Academic Journal

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

3  
часть 3  
2023

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"  
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series  
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

- 5.9.3. Literary theory (Philology)
- 5.9.4. Folkloristics (Philology)
- 5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Cultural Studies)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (History)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Art Studies)

*Goals of the journal.* Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

*Objectives of the journal.* Implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология (филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)

*Цель журнала:* представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

*Задачи журнала:* осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: 8(495)250-6844

Электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher  
Russian State University for the Humanities (RSUH)

### Editor-in-chief

*P.P. Shkarenkov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

### Editorial Board

*T.B. Agranat*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

*D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*O.Yu. Antsyferova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

*P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (History), professor RAS, RAS Institute of Slavic Studies / Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

*O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University "Higher School of Economics" (HSE), Moscow, Russian Federation

*S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*E.N. Basovskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*Yu.G. Bit-Yunan*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH) / Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russian Federation

*S.A. Burlak*, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

*N.G. Vladimirova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

*N.Yu. Gvozdetskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*V.Kh. Gilmanov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

*N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, RAS corr. memb., A.M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow, Russian Federation

*Yu.V. Domanskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

*A.V. Dybo*, Dr. of Sci. (Philology), RAS corr. memb., Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

*I. Rzepnikowska*, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

*V.I. Zobotkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*M.V. Zagidullina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation

*G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

*E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France  
*V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway  
*D.J. Clayton*, Ph.D., emeritus professor, University of Ottawa, Ottawa, Canada  
*A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation  
*G.E. Kroidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium  
*I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation  
*A.B. Letuchiy*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation  
*M.N. Lipovetsky*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America  
*D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation  
*I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation  
*S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*M.P. Odesskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation  
*R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation  
*E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation  
*A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation  
*A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation  
*N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation  
*A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation

- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/ Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.V. Fedorova*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- D.M. Feldman*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I.I. Chelysheva*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Cand. of Sci. (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

*Yu.V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, RSUH

Учредитель и издатель  
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

*П.П. Шкаренков*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

*П.А. Аркадьев*, доктор филологических наук, профессор РАН, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*Т.Б. Агранат*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

*Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*О.Ю. Аницферова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация

*О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация

*С.И. Баранова*, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Е.Н. Басовская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Ю.Г. Бит-Юнан*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Российская Федерация

*С.А. Бурлак*, доктор филологических наук, профессор, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация

*Н.Г. Владимирова*, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

*Н.Ю. Гвоздецкая*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*В.Х. Гильманов*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

*Н.П. Гришчер*, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

*А.В. Дыбо*, доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

*И. Жепниковска*, доктор наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

*В.И. Заботкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- М.В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск, Российская Федерация
- Е.Ю. Иванова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонна, Париж, Франция
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Университет Бергена, Берген, Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада
- А.В. Костина*, доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, Московский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия;
- И.А. Кушцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация;
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, Университет Колумбия, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация
- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шапиро*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Шаров*, кандидат филологических наук, Ph.D., Университет Лидса, Лидс, Великобритания
- И.А. Шаронов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

*Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, РГГУ

## СОДЕРЖАНИЕ

### Филология

---

<i>Юрий В. Подковырин</i> Категория смысла в записях М.М. Бахтина 1960-х – начала 1970-х гг. ....	304
<i>Виктория Я. Малкина</i> Лирическая ситуация в лирическом сюжете .....	313
<i>Михаил Ю. Люстров</i> Троянские сюжеты в русском Хронографе 1617 г. и шведской “Centuria Historiarum” .....	325
<i>Юрий В. Доманский</i> Внутренние связи в творчестве Чехова: от текстов к контексту («Драма», «Ионыч», «Спать хочется») .....	334
<i>Ольга А. Богданова</i> Религиозный «смысл любви» в житетворчестве А.А. Блока 1900-х гг. ....	347
<i>Мария В. Михайлова</i> Французские писатели в освещении Нины Петровской – критика и переводчика .....	357
<i>Михаил П. Одесский</i> Пьеса Ильи Зданевича «лидантЮ фАрам» в политическом и метаполитическом контексте .....	369
<i>Александр В. Марков</i> Мена имен: Хлебников, Асеев и Библиер .....	377
<i>Елена И. Зейферт</i> Вторичная авторская внеаходимость и интертекстуальность: Арсений Тарковский и Юрий Казарин .....	386
<i>Светлана С. Бойко</i> Роман и «книга»: Композиция романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» .....	397

<i>Вера В. Сердечная</i> Летовская формула «вечная весна» как результат и объект творческой рецепции .....	408
<i>Моджтаба Захраи</i> Сравнительный анализ символа лисы в персидской и русской литературе .....	418
<i>Юлия В. Чернова, Дмитрий А. Беляков</i> К вопросу о театральности романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» .....	423
<i>Марина М. Дикун</i> Миф и мифотворчество в поэзии и прозе Хильды Дулитл .....	435

### **Рецензии и обзоры**

---

<i>Маргарита М. Одесская</i> «Собрание пестрых глав»: Рецензия на книгу: Петухова Е.Н. О Чехове: продолжение разговора. Монография (Санкт-Петербург: Росток, 2023. 336 с.) .....	445
<i>Юрий В. Доманский</i> Искусство памяти: Рецензия на книгу: Память как история .....	453

## CONTENTS

### Philology

---

- Yurii V. Podkovyrin*  
The category of meaning in the notes of M.M. Bakhtin  
of the 1960s – early 1970s. . . . . 304
- Victoriya Ya. Malkina*  
Lyrical Situation in the Lyrical Plot. . . . . 313
- Mikhail Yu. Liustrov*  
Trojan plots in the Russian Chronograph of 1617 and the Swedish  
“Centuria Historiarum” . . . . . 325
- Yurii V. Domanskii*  
Internal links in Chekhov. From Texts to Contexts  
(“A Drama,” “Ionych”, and “Sleepy”) . . . . . 334
- Ol’ga A. Bogdanova*  
The Religious “Meaning of Love” in the Life-making  
of A.A. Blok of the 1900s. . . . . 347
- Mariya V. Mikhailova*  
French writers in the coverage of Nina Petrovskaya,  
critic and translator . . . . . 357
- Mikhail P. Odesskiy*  
Ilya Zdanevich’s play “IlyantU phAram” in a political  
and metapolitical context . . . . . 369
- Aleksandr V. Markov*  
Change of names. Khlebnikov, Aseev, and Bibler . . . . . 377
- Elena I. Seifert*  
Secondary authorial outsidedness and intertextuality.  
Arseny Tarkovsky and Yuri Kazarin . . . . . 386
- Svetlana S. Boyko*  
The novel and the book. The composition of the Idyll Novel  
“A Gloom descends upon the Ancient Steps” by A.P. Chudakov . . . . . 397

<i>Vera V. Serdechnaya</i>	
Egor Letov's 'eternal spring' formula as a result and an object of creative reception .....	408
<i>Mojtaba Zahraei</i>	
Comparative analysis of the fox symbol in Persian and Russian literature .....	418
<i>Yuliya V. Chernova, Dmitriy A. Belyakov</i>	
On the theatricality of Th. Mann's novel "Confessions of Felix Krull" ....	423
<i>Marina M. Dikun</i>	
Classical Myth and Myth-Making in Hilda Doolittle's Prose and Poetry .....	435

## **Reviews**

---

<i>Margarita M. Odesskaya</i>	
"Collection of motley chapters" Book review: Petukhova E.N. About Chekhov. Continuation of the conversation. Monograph (Saint Petersburg: Rostock, 2023. 336 p.) .....	445
<i>Yurii V. Domanskii</i>	
The Art of Memory. A Review of the book "Memory as History and Imagination. A Collective Monograph (Moscow: Editus, 2023) .....	453

УДК 1(091)(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-304-312

## Категория смысла в записях М.М. Бахтина 1960-х – начала 1970-х гг.

Юрий В. Подковырин

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, mail1981@list.ru*

*Аннотация.* Данная статья посвящена изучению подходов к категории смысла в записях и выписках М.М. Бахтина 60-х – начала 70-х гг. Непосредственно проблематика смысла обсуждается во 2-й и 4-й тетрадях записей и выписок, а также в ряде разрозненных листов. Содержание категории смысла в записях Бахтина ранее специально не рассматривалось, остается неопределенным и требует специального изучения. Значимость исследования категории смысла в записях и выписках определяется тем, что позволяет прояснить место данной категории в контексте целостного философского и научного мировоззрения Бахтина. Цель данного исследования: прояснить содержание категории смысла в записях и выписках Бахтина 60-х – начала 70-х гг. и, в целом, в позднем творчестве ученого и мыслителя. В результате анализа текстов рабочих записей выявляются четыре основных аспекта рассмотрения и использования Бахтиным категории смысла в данных текстах, прочно связанных с контекстом его философской и научной деятельности: 1) смысл понимается *персоналистически*; 2) смысл реализуется только через *слово* (высказывание); 3) смысл *универсален*, увязывается с категорией *символа*; 4) смысл *диалогичен*.

*Ключевые слова:* смысл, М.М. Бахтин, символ, диалог, личность, высказывание, значение

*Для цитирования:* Подковырин Ю.В. Категория смысла в записях М.М. Бахтина 1960-х – начала 1970-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 304–312. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-304-312

## The category of meaning in the notes of M.M. Bakhtin of the 1960s – early 1970s

Yurii V. Podkovyrin

*Russian State University for the Humanities Moscow, Russia,  
mail1981@list.ru*

*Abstract.* This article is about the study of approaches to the category of meaning in the notes and extracts of M.M. Bakhtin in the 60s – early 70s. The problematics of meaning are directly discussed in the 2nd and 4th notebooks of notes and extracts, as well as in a number of scattered sheets. The content of the category of meaning in Bakhtin's notes has not previously been specifically considered. It remains uncertain and requires special study. The significance of the study of the category of meaning in notes and extracts is determined by the fact that it allows clarifying the place of the category in the context of Bakhtin's holistic philosophical and scientific worldview. The study's purpose is to clarify the content of the category of meaning in the records and extracts of Bakhtin of the 60s – early 70s and, in general, in the late work of the scientist and thinker. As a result of analyzing the texts of working records, four main aspects of Bakhtin's consideration and use of the category of meaning in those texts, which are firmly related to the context of his philosophical and scientific activity, are revealed: 1) meaning is understood personalistically; 2) meaning is realized only through the word (statement); 3) meaning is universal, linked to the category of the symbol; 4) meaning is dialogic.

*Keywords:* meaning, M.M. Bakhtin, symbol, dialogue, personality, statement, meaning

*For citation:* Podkovyrin, Yu.V. (2023), "Category of meaning in the records of M.M. Bakhtin of the 1960s – early 1970s", *RSUH/RGGU Bulletin. Series "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, no. 3, part 3, pp. 304–312, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-304-312

Записи и выписки М.М. Бахтина 60-х – начала 70-х гг. составляют четыре тетради (а также ряд разрозненных листов). Они опубликованы в наиболее полном виде в шестом томе собрания сочинений Бахтина [Бахтин 2002, с. 371–439]<sup>1</sup>. В этих записях продумываются как идеи и концепции, связанные с работами 1960–1970-х гг. (например, с книгами о Достоевском и Рабле), так и понятия и идеи, отсылающие к более ранним периодам творче-

---

<sup>1</sup>Далее отсылки на страницы этого издания даны в тексте в круглых скобках.

ства Бахтина (к эстетико-философским и филологическим изысканиям 1920–1950-х гг.). В записях и выписках обсуждаются среди прочих такие темы и проблемы, как авторство и его формы (тема, соотносимая с проблематикой речевых жанров), слово и молчание, ирония и смех, монолог и диалог, повторимое и неповторимое в языке и высказывании и т. п.

Значимое место среди проблем и понятий, обсуждаемых в записях, занимает понятие *смысла*. Нам представляется справедливым мнение Н.И. Николаева о том, что смысл в работах Бахтина – «это основное операционное, хотя и не эксплицированное понятие» [Бахтин 2003, с. 754], нуждающееся в специальном глубоком изучении. Категория смысла, не становясь специальным предметом рассмотрения, так или иначе затрагивается в работах Бахтина на всех этапах его деятельности как ученого и мыслителя. В записях и выписках 60–70-х гг. данное понятие используется и трактуется в разных контекстах различным образом, соотносится с другими, используемыми в записях, понятиями (смысл и высказывание, смысл и личность, смысл и знак, смысл и понимание и т. п.). Содержание данной категории в записях и выписках и, в целом, ее место в системе философских и научных взглядов Бахтина 60-х – начала 70-х гг. ранее специально не рассматривалось (за исключением отдельных комментариев, прежде всего в соответствующем томе собрания сочинений Бахтина (с. 533–701)), остается неопределенным и требует пристального изучения. Значимость исследования категории смысла в записях Бахтина 60–70-х гг. определяется тем, что позволяет прояснить место данной категории в контексте целостного философского и научного мировоззрения Бахтина.

*Цель* данного исследования: прояснить содержание категории смысла в записях и выписках Бахтина 60-х – начала 70-х гг. и, в целом, в позднем творчестве ученого и мыслителя. В предлагаемой статье рассмотрение бахтинской трактовки смысла в записях и выписках 60–70-х гг. предполагается через: 1) соотнесение данной категории с другими важнейшими понятиями и проблемными сферами «Записей...»; 2) соотнесение трактовки смысла в позднем творчестве Бахтина с трактовками данной категории в более ранних работах ученого (в особенности в ранних философских работах 20-х гг.); 3) рассмотрение связей бахтинских взглядов на феномен смысла с другими значимыми концепциями смысла в гуманитарных науках XX в.

Проблематика смысла неравномерно представлена в тетрадях и разрозненных листах, составляющих записи и выписки. В 1-й и 3-й тетрадях слово «смысл» не упоминается, а данная проблема-

тика прямо не обсуждается. Однако уже в первой тетради рассматриваются некоторые темы, непосредственно увязывающиеся у Бахтина с понятием и проблемой смысла: это размышления о слове как высказывании (с. 371), о «персонифицированности» и «диалогичности» (с. 379) как основных принципах человеческого бытия. В третьей тетради представлены близкие в проблематике смысла (в контексте бахтинской мысли) рассуждения о «чужом» слове, о полифоничности истины, а также о принципиальной незавершенности «диалога по последним вопросам (в большом времени)» (с. 415).

Непосредственно проблематика смысла рассматривается во 2-й и 4-й тетрадях записей, а также в разрозненных листах № 1, 2, 4. Во второй тетради впервые в записях прямо (терминологически) затрагивается проблематика смысла (используются слова «осмысление», «осмысленный» (с. 391), а также контекстуально близкие слова – «понимание», «истина») в связи с рассмотрением слова как высказывания, диалогизма речевого общения. Уже в начале второй тетради обозначается невозможность актуализации истины (в бахтинских текстах это слово, как и слово «правда», выступает контекстуальным синонимом смысла) вне *сферы слова*: «Истина может воплотиться только в слове, она не может остаться в предмете (в бытии) вне говорящего человека» (с. 386). В этой же части записей представлены ключевые для Бахтина, на наш взгляд, подходы к понятию и феномену смысла. Утверждается нерасторжимая связь смысла с конкретной позицией *личности* в бытии как «свидетеля и судьбы» (с. 396). При этом обозначается крайне важная, как нам представляется, соотносительность *смысла* и *свободы*. Осмысливающая деятельность личности, по Бахтину, свободна в том отношении, что выходит за рамки природного детерминизма (с. 396). В этой же тетради Бахтиным выявляется та область отношений, в рамках которой возможна актуализация смысла (с. 397), представлены размышления о раскрытии смысла в культурно-историческом контексте (с. 399–400), о восполняющем характере понимания (с. 403), о связи понимания и оценки (с. 404). Бахтин, в частности, предлагает отличать понимание неповторимого целого от «узнавания» повторимого, знакомого (с. 404–405). На этом различии основывается бахтинское противопоставление смысла (неповторимого) и значения (повторимого) (с. 405). В конце 2-й тетради размышления Бахтина о смысле достигают максимальной концентрации. В процессе разговора о «чужом» слове как «специфическом предмете изучения в гуманитарных науках» (с. 408) Бахтин постулирует *диалогический* характер смысла (в отличие от значения (с. 410)), его связь с категориями вопроса и ответа (с. 409).

В 4-й тетради Бахтин рассматривает категорию смысла в контексте размышлений о «методологии гуманитарных наук» (с. 421). Он перечисляет «отдельные акты» (с. 421) процесса понимания: от психофизиологического восприятия знака до «активно-диалогического» понимания (с. 421). Именно в последней тетради записей рассматривается связь категорий *смысла* и *символа* (с. 421–422).

Разрозненные листы записей и выписок (особенно листы № 1 и 2) также содержат ряд важных бахтинских замечаний о категории смысла. Особую значимость, по нашему мнению, имеют размышления о бесконечности смысла в исторической перспективе, о *бессмертии* смысла: в «большом времени» «ни один смысл не умирает» (с. 433).

В результате анализа текстов рабочих записей выявляются *четыре* основных, как нам представляется, аспекта рассмотрения и использования Бахтиным категории смысла в данных текстах, прочно связанных с контекстом его философской и научной деятельности.

Во-первых, смысл в рабочих записях Бахтина связан с категорией **личности**. В одном из «разрозненных листов» записей Бахтин высказываться прямо: «“Смысл” персоналистичен <...> Это – персонализм не психологический, но смысловой» (с. 434). По Бахтину, смысл может иметь только то явление, которое увязывается с уникальной позицией личности в бытии (применительно к литературе это может быть личность автора или читателя). При этом личность для Бахтина – это не то же самое, что субъект («персонализация ни в коем случае не есть субъективизация» (с. 432)). Личность *соединяет* в себе семантические планы «я» и «другого». Представленная в рабочих записях персоналистическая трактовка смысла отсылает к началу творческого пути Бахтина, а именно к философским изысканиям начала 20-х гг.: к фрагменту нравственной философии [Бахтин 2003, с. 7–68] и к работе об авторе и герое [Бахтин 2003, с. 69–263]. Хотя в философии и гуманитарных науках XX века персоналистская проблематика представлена довольно многообразно, но именно у Бахтина *персоналистическая* трактовка смысла выражена наиболее прямо, хотя и специально не развернута.

Во-вторых, смысл в рабочих записях Бахтина связан со словом. При этом Бахтин разграничивает «слово как средство (язык)» и «слово как осмысление» (с. 391). Эта связь обусловлена не только филологическими интересами Бахтина, но и тем, что смысл рассматривается Бахтиным как то, что требует, согласно своей природе, *выражения*, адресованности Другому. Размышления о смысле в связи с категориями выражения представлены и в относящемся к 1940-м гг. фрагменте «К философским основам гуманитарных

наук» [Бахтин 1997, с. 5–10], и в работе «Проблема речевых жанров» [Бахтин 1997, с. 159–206]. Так, во фрагменте «К философским основам гуманитарных наук» Бахтин связывает выразительность личного смысла с его неисчерпаемостью [Бахтин 1997, с. 8]. Личностное бытие – «выразительное и говорящее» [Бахтин 1997, с. 8], потому что личность является не только пассивным объектом, но и активным субъектом, инстанцией осмысления. Смысл личного бытия не может быть исчерпан, так как не связан с какой-либо *одной* точкой зрения, одним осмысливающим контекстом. Именно через выражение (а первообразом такого выражения является слово-высказывание) смысл осуществляет и свою персоналистичность, и свою диалогичность.

В-третьих, в записях и выписках 60-х – начала 70-х гг. Бахтиным подчеркивается *универсальность* и безграничность смысла, как пространственная, так и временная («Универсализм смысла, его всемирность и всевременность» (с. 410)). Смысл, в отличие от «готового» языкового значения и столь же «готового» понятия, – бесконечен, он соединяет связями всё мироздание. Эту сторону смысла Бахтин, со ссылкой на С.С. Аверинцева [Аверинцев 2006, с. 386–394], увязывает с категорией *символа*. Размышляя о различных контекстах осмысления, Бахтин различает «Малое время» (современность) и «большое время» (с. 433) (целостный смысловой контекст культуры), в котором «у каждого смысла будет свой праздник возрождения» (с. 435).

И, наконец, в-четвертых, смысл в трактовке Бахтина *диалогичен*. Этим самым он отличается и от словарного значения слова, и от абстрактного научного понятия, которые могут быть «изъяты из диалога». Разработка проблемы диалога проходит через все творчество Бахтина: от работы об авторе и герое 1-й пол. 20-х гг. до последних работ начала 70-х. Однако именно в рабочих записях 1960–1970-х гг. проблематика диалога прямо увязывается с категорией смысла.

Бахтин выделяет три формы отношений в мире: *объект-объектные* (механические связи между вещами), *субъект-объектные* (это отношения «обладания», манипуляции вещами) и *субъект-субъектные* (с. 397). Именно последний тип отношений формирует культуру и, по мысли Бахтина, смысл может актуализироваться только в последнем типе отношений.

Представление о том, что смысл раскрывается именно в контексте *общения* (в отличие от *значения*, которое «изъято из диалога» (с. 410)), обосновывается Бахтиным через указание на его (смысла) *ответный* характер: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла»

(с. 409). Таким образом, согласно Бахтину, смысл актуализируется только на пересечении бытийных путей участников жизненного события: «Не может быть “смысла в себе” – он существует только для другого смысла» (с. 410).

Диалогичность смысла понимается Бахтиным не только в речевом, но и в культурно-историческом разрезе. Смысл рождается, по Бахтину, не только в коммуникации между субъектами (например, речевой), но и между текстами («Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет... приобщающий данный текст к диалогу. <...> За этим контактом – контакт личностей, а не вещей» (с. 424)), жанрами, культурными стилями и эпохами («Понимание литературного процесса как диалога» (с. 435)). Все эти категории понимаются Бахтиным персоналистски (Бахтин, например, пишет о «персонализации произведения» (с. 431)) и только сквозь призму такого – персонализирующего – толкования наделяются смыслом.

Взгляды Бахтина на смысл, представленные в записях и выписках 60-х – начала 70-х гг., являются органичным развитием идей, зарождающихся как в работах 1920-х гг. по нравственной философии и эстетике («К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности»), так и в работах 1930–1950-х гг. При этом необходимо заметить, что именно в записях, не предназначенных для публикации, проблематика смысла излагается более подробно, чем в опубликованных сочинениях. Идея о *персоналистичности* смысла является одной из наиболее устойчивых в бахтинском творчестве. Уже в работах 20-х гг. Бахтин указывает, что всякий смысл, чтобы стать чем-то реальным, а не «пустой возможностью» [Бахтин 2003, с. 41], должен быть *инкарнирован*: «воплощаться» [Бахтин 2003, с. 11] в конкретном мыслящем и поступающем человеке. В ранних бахтинских работах диалогичность еще не рассматривается последовательно как важнейшее качество смысла, однако прочное увязывание категорий смысла и диалога происходит в работах Бахтина 30–60-х гг. Так, одна из ключевых бахтинских идей, выраженная, в частности, в «Проблемах поэтики Достоевского», о том, что «единая истина... принципиально неместима в пределы одного сознания» (с. 92), напрямую связана с представлением о диалогическом, со-бытийном характере смысла (= истины).

В целом бахтинские взгляды на смысл согласуются с другими диалогическими подходами к этой категории в философии XX в., представленными, в частности, в работах Г.-Г. Гадамера [Гадамер 1988] и Г.-Р. Яусса [Яусс 1997]. Однако диалогизм бахтинской

концепции характеризуется большей радикальностью и последовательностью. Включенность в диалог, в контекст вопросно-ответных отношений является для Бахтина залогом осмысленности явления: как отдельного слова, так и художественного текста и культуры в целом. Смысл является для Бахтина тем, как правило, имплицитным, но краеугольным понятием, которое связывает, с одной стороны, общефилософские представления о природе бытия как «события» [Бахтин 2003, с. 16], а с другой стороны, филологические размышления о принципах исторического понимания литературных текстов (с. 398).

### Литература

- Аверинцев 2006 – *Аверинцев С.С.* Собр. соч. София-Логос. Словарь. Киев: Дух і Літера, 2006. С. 386–394.
- Бахтин 1997 – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. 732 с.
- Бахтин 2002 – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.
- Бахтин 2003 – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2003. 955 с.
- Гадамер 1988 – *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
- Яусс 1997 – *Яусс Г.-Р.* К проблеме диалогического понимания / Пер. с нем. В.Л. Махлина // Бахтинский сборник – III. М.: Лабиринт, 1997. С. 182–197.

### References

- Averintsev, S.S. (2006), *Sobranie sochinenii. Sofiya-Logos. Slovar'* [Collected works. Sophia – Logos. Dictionary], Dukh i Litera, Kiev, Ukraine, pp. 386–394.
- Bakhtin, M.M. (1997), *Sobranie sochinenii v 7 t. T. 5* [Collected works in 7 vols., vol. 5, Works from the 1940s to early 1960s], Russkie slovari, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (2002), *Sobranie sochinenii v 7 t. T. 6* [Collected works in 7 vols., vol. 6], Russkie slovari, Moscow, Russia.
- Bakhtin, M.M. (2003), *Sobranie sochinenii v 7 t. T. 1* [Collected works in 7 vols, vol. 1], Russkie slovari, Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Gadamer, H.-G. (1988), *Istina i metod* [Truth and method], Progress, Moscow, Russia.
- Jauss, G.-R. (1997), “On the issue of dialogic understanding”, *Bakhtinskij sbornik – III* [Bakhtin collection – III], Labyrinth, Moscow, Russia, pp. 182–197.

*Информация об авторе*

*Юрий В. Подковырин*, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; mail1981@list.ru

*Information about the author*

*Yurii V. Podkovyrin*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mail1981@list.ru

## Лирическая ситуация в лирическом сюжете

Виктория Я. Малкина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

*Аннотация.* Основной целью данной статьи является терминологическое определение лирической ситуации как одной из главных составляющих лирического сюжета. Для достижения цели в статье решаются следующие задачи. Во-первых, анализируется литература вопроса, от «Эстетики» Гегеля до современных трудов по сюжетологии и поэтике лирики (Б.В. Томашевский, В.М. Жирмунский, Л.Я. Гинзбург, Т.И. Сильман, Ю.М. Лотман, В.А. Грехнев, В.И. Тюпа, Н.Д. Тамарченко и др.). Во-вторых, формулируется собственное определение лирической ситуации как статического состояния внутреннего мира лирического стихотворения. В-третьих, показывается связь ситуации с другими важными составляющими лирического сюжета. Это пространственно-временная структура, во многом определяющая лирическую ситуацию, а также категория события, которое связано (или противопоставлено) ситуации по принципу динамики/статики. В-четвертых, доказывается соотношение лирической ситуации и заглавия стихотворения, в тех случаях, когда оно есть. Наконец, делаются выводы о месте лирической ситуации в лирическом сюжете стихотворения, понимаемом как система событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данная с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии.

*Ключевые слова:* лирическая ситуация, лирический сюжет, сюжет в лирике, лирическое событие, лирический субъект

*Для цитирования:* Малкина В.Я. Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 313–324. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-313-324

## Lyrical situation in the lyrical plot

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, poetika@gmail.com*

*Abstract.* The article aims mostly to define terminologically the lyrical situation as one of the main components of the lyrical plot. To achieve the intent, the article addresses the following objectives. First, analyzing the earlier writings on the subject, from “Aesthetics” by Hegel to modern works on the plotology and poetics of lyricism (B.V. Tomashevsky, V.M. Zhirmunsky, L.Ya. Ginzburg, T.I. Silman, Yu. Lotman, V. Grechnev, V.I. Tiupa, N.D. Tamarchenko and others). Secondly, formulating our own definition of the lyrical situation as a static state of the inner world of a lyric verse. Third, showing the relationship of the situation with other important components of the lyrical plot. It is a spatio-temporal structure, which largely determines the lyrical situation, as well as the category of event, which is connected (or opposed) to the situation on the principle of dynamics / statics. Fourth, proving the correlation between the lyrical situation and the title of the poem. Finally, conclusions are drawn about the place of the lyrical situation in the lyrical plot of the poem, understood as a system of event-situational elements of the lyrical work, given from the position of the lyrical subject in the process of his reflection deployment.

*Keywords:* lyrical situation, lyrical plot, plot in lyricism, lyrical event, lyrical subject

*For citation:* Malkina, V.Ya. (2023), “Lyrical situation in the lyrical plot”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 3, part 3, pp. 313–324, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-313-324

Понятие «лирическая ситуация» (или просто слово «ситуация» применительно к лирическому стихотворению) в современном литературоведении используется достаточно часто. Можно указать, например, несколько работ последних лет [Доманский 2021; Калашникова 2019; Кулагин 2020; Юхнова 2017], хотя на самом деле их гораздо больше. Значительно реже делаются попытки строгого терминологического описания данной категории, из-за чего лирическая ситуация рассматривается то как часть сюжета, то как часть композиции, то просто как синоним образа, мотива или темы.

С нашей точки зрения, лирическая ситуация является одним из элементов лирического сюжета. Отсюда основная цель данной статьи: определить место лирической ситуации в сюжетной структуре лирического стихотворения. Для этого мы, во-первых, попро-

буем определить данное понятие, во-вторых, рассмотреть место ситуации в лирическом сюжете, в-третьих, соотнести ее с другими понятиями сюжетологии, в-четвертых, исследовать формы ее репрезентации в стихотворении и варианты анализа.

Подробное описание ситуации применительно к художественному произведению впервые было проделано Г.В.Ф. Гегелем. Ситуация, пишет он,

...представляет собой *среднюю ступень* между всеобщим, неподвижным в себе состоянием мира и раскрывшимся в себе для акции и реакции конкретным действием<sup>1</sup>.

То есть это уже некая определенность, конкретная (а не всеобщая) картина мира, но еще не действие, не движение как таковое: ситуация сама по себе статична, лишь развиваясь и видоизменяясь, она может привести к коллизии или событию. Говоря о ситуации применительно к лирическому произведению, Гегель различает ситуацию внешнюю (изображение внешнего по отношению к субъекту мира) и внутреннюю (соответственно, изображение внутреннего состояния субъекта):

...ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться только *внутренним миром* как таковым – она может явиться и как конкретная, а тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своем бытии<sup>2</sup>.

В дальнейшем понятие ситуации стало связываться преимущественно с сюжетом. Так, в «Литературной энциклопедии» ситуация определяется как «распределение всех действующих лиц произведения в их взаимоотношении к развитию действия»<sup>3</sup>. Б.В. Томашевский называет ситуацией «взаимоотношения персонажей в каждый данный момент времени»<sup>4</sup>. Н.Д. Тamarченко также пишет о сюжетной ситуации, разграничивая ситуацию всеобщую, которая представляет собой «временное равновесие противоположных сил, действующих как в изображенном мире, так и в герое и определяю-

<sup>1</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 208.

<sup>2</sup> Там же. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 501.

<sup>3</sup> Г.Б., R.S. [Шор Р.] Ситуация // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 10. М.: Худ. лит., 1937. Стлб. 757.

<sup>4</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект-пресс, 1996. С. 180.

щих развитие сюжета» и частную, т. е. «положение героя в момент, когда он не проявляет инициативы и/или обстоятельства не вынуждают его к немедленной реакции»<sup>5</sup>. Однако в обоих случаях ситуация (как и у Гегеля) является статикой в противовес динамике события, т. е. ситуация представляет собой временное статическое положение действующих лиц<sup>6</sup>. Таким образом, в эпике (где теория сюжета разработана достаточно хорошо) ситуация, наряду с событием, является элементом сюжета; следовательно, и в лирике имеет смысл рассматривать ее аналогичным образом.

К лирике понятие ситуации также применялось, хотя и не всегда связывалось с сюжетом, поскольку иногда сюжет в лирике вообще отрицался как явление. Так, В.М. Жирмунский, говоря о стихотворении А. Фета «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...», отмечает, что

...погружение поэта в свои эмоциональные переживания, в лирическое состояние позволяет сократить сюжет до минимума, даже, в сущности, его полностью исключить, – имеется только ситуация, в которой зарождаются такие-то мысли, такие-то чувства<sup>7</sup>.

В отличие от В.М. Жирмунского, Ю.М. Лотман рассматривал ситуацию как основу сюжета в лирике [Лотман 1996, с. 89]. Также считает и В.А. Грехнев. Он пишет, что лирическая ситуация – это «отдельное, относительно завершенное положение, “сцена” в картине сюжета» [Грехнев 1997, с. 159], при этом лирика чаще всего «замыкает сюжет пределами ситуации» [Грехнев 1997, с. 153]. Аналогичной точки зрения придерживается и В.И. Тюпа. Анализируя сюжет в лирике, он говорит, что «вместо квазиреальной цепи событий здесь – единичная квазиреальная ситуация (реже – некоторая последовательность таких ситуаций)<sup>8</sup>».

Наиболее подробно теоретические аспекты лирической ситуации были разработаны в работах А.В. Радионовой. Опираясь на Э. Фромма, она определяет ситуацию как систему обстоятельств

<sup>5</sup>Тамарченко Н.Д. Ситуация сюжетная // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 233.

<sup>6</sup>Тамарченко Н.Д. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М.: Академия, 2004. С. 90.

<sup>7</sup>Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургский ун-т, 1996. С. 375.

<sup>8</sup>Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учеб. пособие. М.: Академия, 2009. С. 104.

вокруг субъекта в определенной точке пространства и времени [Радионова 2019, с. 22]. Лирическую ситуацию исследовательница считает «структурной единицей лирического сюжета», которая «включает в себя ряд мотивов, как-то связанных, и является фрагментом сюжета, смысловым блоком»:

...ситуация в лирике – смысловой блок, включающий ряд минимальных мотивов, связанных некоторыми из следующих параметров: единые время, пространство, функционально-смысловой тип, последовательность и единство действий или состояний, единство субъекта [Радионова 2019, с. 25].

То есть вопрос о лирической ситуации, так или иначе, связан с лирическим сюжетом. Поэтому оговорим, что лирический сюжет мы понимаем как процесс развертывания рефлексии лирического субъекта. Эта рефлексия разворачивается от ситуации к событию, которое, в свою очередь, понимается нами как переход определенной границы<sup>9</sup>. Лирическая ситуация (реже – несколько сменяющих друг друга ситуаций) очерчивает эти самые границы, а точнее, структуру и состояние художественного мира. Так, в стихотворении А. Галича «Засыпая и просыпаясь» начальную лирическую ситуацию можно обозначить как *перед сном*. Это предполагает указание и на время (январь, вечер), и на место (дом, внутреннее пространство, противопоставленное внешнему), и на положение в мире лирического субъекта, который готовится заснуть: «Я усну, и мне приснятся запахи / Мокрой шерсти, снега и огня»<sup>10</sup>.

Таким образом, можно сформулировать определение интересующего нас понятия. *Лирическая ситуация – это статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения.*

Ситуация определяет условия, в которых разворачивается лирический сюжет, т. е. рефлексия лирического субъекта. Важно, что ситуация (как статика) соотносится либо противопоставляется событию как динамике: ситуация может обозначить наличие границы, но только событие является переходом этой границы, буквальной (пространственной) или семантической. Так, в стихотворении А. Кушнера «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» лирическую ситуацию можно обозначить как *рассматривание картины*. Она не меняется: лирический субъект находится перед картиной

<sup>9</sup> См.: Тамарченко Н.Д. Событие сюжетное // Поэтика: Словарь актуальных терминов... С. 239.

<sup>10</sup> Галич А. Песня об Отчем Доме: стихи и песни с нотным приложением / Сост. и подг. текста А.Н. Костромина. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 227.

как в начале, так и в конце стихотворения. Это и определяет основную границу в стихотворении: мир картины/мир за ее пределами. Событием в тексте оказывается размывание и переход данной границы: мир картины оказывается миром самого лирического субъекта, и в то же время граница между мирами оказывается легко переходимой. В последней строфе граница между изображенным на картине и изображаемым в стихотворении миром оказывается, в дополнение, границей между жизнью и смертью:

Скоро и мы этот мир драгоценный покинем,  
 Что же мы поняли, что мы расскажем о нем?  
 Смысл в этом желтом, – мы скажем, – кирпичном и синем,  
 И в белокожем, и в лиственном, и в кружевном!<sup>11</sup>

Для лирического субъекта смысл жизни оказывается заключен в видении и осязании, и именно живопись и восприятие картин помогает ему этот смысл понять. Два мира сливаются, граница между ними размывается, восприятие и понимание картины и жизни оказываются аналогичны и невозможны одно без другого. Постепенное осознание этого и составляет лирический сюжет стихотворения.

Не обязательно ситуация описывается подробно (чаще всего как раз не описывается). Она только обозначается, в основном при помощи отдельных деталей. Можно считать, что это констатация, своего рода установка фундамента для построения художественной реальности. Так, в стихотворении В.Я. Брюсова «Зодчество церковей старинных» лирическую ситуацию можно определить как *на улице*, и она создается при помощи пространственных визуальных образов первой строфы:

Зодчество церковей старинных,  
 Современный прихотливый свод,  
 Много зданий – высоких, длинных,  
 Улицы неуверенный поворот<sup>12</sup>.

Обратим внимание, что здесь нет целостного описания улицы или ее фрагмента, всего лишь несколько деталей. Общую картину должно дорисовать читательское воображение. Картина эта статична (неподвижность возникает, разумеется, и за счет отсутствия глаголов). Динамика появляется во второй строфе, вместе с появ-

<sup>11</sup> Кушнер А.С. *Времена не выбирают...* М.: Эксмо, 2014. С. 393.

<sup>12</sup> Брюсов В.Я. *Собр. соч.* В 7 т. Т. 1: Стихотворения, поэмы: 1892–1909. М.: Худ. лит., 1973. С. 174.

лением собственно движения, времени (памяти) и людей. Там же можно говорить и о лирическом событии, когда визуальное/невизуальное, прошлое/будущее начинают соотноситься между собой, как для лирического субъекта, так и для читателя.

Лирическая ситуация отвечает на вопросы «что? где? когда», но не «что происходит» (потому что это уже событие), а «что есть». Можно считать ситуацию своего рода «точкой отсчета» в стихотворении, о которой высала Т.И. Сильман. По ее концепции, в стихотворении можно выделить две части: эмпирическую (определяющую пространственно-временные условия протекания сюжета) и обобщающую. Эмпирическая часть включает в себя «точку отсчета» и может быть соотнесена с лирической ситуацией, а обобщающая часть – с лирическим событием [Сильман 1977, с. 7–10]. Так, в стихотворении Н. Заболоцкого «Ночное гулянье» ситуация обозначена заглавием: лирический субъект смотрит на «веселье и праздник в саду»<sup>13</sup>. Указано время («нынче ночью») и пространство («расступились на площади зданья»). Это – точка отсчета, от которой начинает развиваться рефлексия лирического субъекта. Эмпирическая часть, как это обычно и бывает, здесь занимает большую часть стихотворения: наблюдение за фейерверком, ярко взрывающимся, но быстро гаснущим, противопоставляется поэтическому творчеству и приводит к обобщению (лирическому событию) в конце: «Вечно светит лишь сердце поэта / В целомудренной бездне стиха».

Ситуация может выступать в роли мотива в случае ее повторяемости (в рамках одного произведения, творчества того или иного поэта либо национальной культуры / культуры в целом). Но ситуация никак не может быть образом, так как является частью сюжетной, а не образной структурой произведения.

Наиболее тесно ситуация связана с пространством и временем в лирическом стихотворении. Ю.В. Подковырин, на примере произведений М.Ю. Лермонтова и А.Е. Крученых, показывает, что «пространство и время семантически артикулируют *частную* жизненную ситуацию» [Подковырин 2022, с. 172]. О том, что «пространство и время – обязательные характеристики ситуации», пишет и А.В. Радионова [Радионова 2019, с. 22].

По сути, ситуация как раз и определяет пространственно-временное измерение внутреннего мира стихотворения, в тот момент, пока оно еще (или уже) неподвижно; также она может показать особенности устройства или удвоения реальности в стихотворении (например, ситуация сна или воспоминания).

---

<sup>13</sup> *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 132. (Библиотека поэта)

Лирическая ситуация может быть условно-объективной, когда есть конкретные указания на течение времени (время года, время суток, час и т. п.) или конкретное пространство (дом, лес, дорога, реальные географические обозначения и проч.). Или она может быть субъективной, т. е. связанной с положением лирического субъекта в художественной реальности (прошлое/будущее, вчера/сегодня, внутри/снаружи, там/здесь и т. п.).

Начальная и конечная ситуации могут изменяться, их (ситуаций) вообще может быть несколько. Но для того, чтобы возможно было говорить о смене лирической ситуации, должна произойти смена времени и/или пространства. Так, в уже упомянутом стихотворении А. Галича «Засыпая и просыпаясь» можно выделить три лирических ситуации: *перед сном*, *во сне* и *после сна*. Переход границы от сна к пробуждению связан и с переходом семантической границы, т. е. событием: изменением взгляда на мир лирического субъекта.

В канонических жанрах лирическая ситуация является типической и определяется жанром, так что можно говорить, например, об элегической или идиллической ситуации. В неканонической лирике ситуация будет индивидуализирована.

Лирическая ситуация напрямую связана с заглавием стихотворения, в том случае, когда оно есть. Если заглавие жанровое, то лирическая ситуация в данном стихотворении так или иначе соотносится с типической для данного жанра (не обязательно она воспроизводится, может, наоборот, разрушаться). В случае же, когда заглавие лирического стихотворения не носит характер жанрового определения, оно демонстрирует его лирическую ситуацию в свернутом виде. Н.А. Веселова пишет, что «и заглавие и первая строка играют роль, аналогичную роли темы в музыке, служат отправной точкой лирической медитации» [Веселова 1998, с. 213]. А отправной точкой («точкой отсчета») в лирическом сюжете как раз и является лирическая ситуация, показывающая нам, как (в каких условиях) будет разворачиваться сюжет. Кроме того, в зависимости от того, что именно обозначено в заглавии, мы понимаем, какой фактор оказывается определяющим для лирической ситуации, а значит, внутреннего мира стихотворения: пространство, время, персонаж, историческое событие или лицо, другое произведение (литературное, живописное, музыкальное) и пр., поскольку заглавие – «имя текста», имеющее значение для «концепции всего произведения»<sup>14</sup>.

В случае отсутствия заглавия, а также для дальнейшего анализа лирической ситуации и ее соотношения с сюжетом, ключевым ока-

---

<sup>14</sup> Орлицкий Ю.Б. Заглавие // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий... С. 73.

зывается лексико-грамматический уровень, определяющий, в свою очередь, структуру пространства и времени в стихотворении.

Рассмотрим для примера стихотворение А. Городницкого «Горящий Нотр-Дам». Здесь заглавие указывает одновременно и на пространство, и на время, и на реальное историческое событие: пожар в Соборе Парижской Богоматери 15 апреля 2019 г. И именно это определяет лирическую ситуацию: *взгляд на горящий Нотр-Дам* в тот момент, когда происходит пожар. Лирический субъект, вместе со всей Европой, смотрит видео («видя кадры зловещие эти»<sup>15</sup>): грамматически в стихотворении преобладает настоящее время, причем большинство глаголов – несовершенного вида, т. е. пожар все еще длится (фраза «Над Парижем горит Нотр-Дам» повторяется пять раз в четырех строфах). Обращение к прошлому присутствует на лексическом уровне, в памяти и рефлексии лирического субъекта. В стихотворении дважды подчеркивается, что в огне гибнет то, что хранилось много веков:

Над Парижем горит Нотр-Дам,  
Что сохранен был восемь столетий.  
<...>

Превращается в серую пыль  
То, что прежде стояло веками...

Неслучайно и упоминание Виктора Гюго: как мы помним, в его романе собор – не просто место действия, это основа философии истории. Архитектура в «Соборе Парижской Богоматери» является языком целой эпохи, в ней запечатлены культура и история средневековой европейской цивилизации. В центре романа – смена культурных эпох, переломный период в истории человечества, при этом акцент делается на взаимосвязи между прошлым и настоящим. Все это очень близко и к позиции лирического субъекта в анализируемом нами стихотворении. Горящий Нотр-Дам сопоставляется тут с сожжением Храма в Иерусалиме, которое привело к гибели города и государства и стало началом двухтысячелетнего периода рассеяния еврейского народа. Отсюда и финал песни:

Разрушенье суля городам,  
Вызывая испуганный ропот,  
Над Парижем горит Нотр-Дам –  
Поминальной свечой для Европы.

---

<sup>15</sup> *Городницкий А.М.* Мою маму зовут Рахиль: стихи и песни. СПб.: [б. и.], 2020. С. 154.

Заглавный образ горящего Собора Парижской Богородицы оказывается воплощением целого комплекса мотивов. Он представляет собой соединение истории, искусства и культуры, памяти, времени, исторической трагедии, повторяемости событий как синтеза случайности и закономерности, наконец, это событие, которое оказалось важным и для европейской истории, и для лирического субъекта. Лирический сюжет является осмыслением происходящего в настоящем события через историческое прошлое; при этом заданная заглавием лирическая ситуация является и начальной, и конечной.

Подведем итоги. Мы понимаем лирическую ситуацию как статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения. Лирическая ситуация определяет пространственно-временную структуру произведения и положение в нем лирического субъекта, являясь точкой отсчета либо (если ситуаций несколько) узловой точкой для развития лирического сюжета.

### *Литература*

---

- Веселова 1998 – *Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста (Онтология и поэтика): Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. 236 с.
- Грехнев 1997 – *Грехнев В.А.* Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. 200 с.
- Доманский 2012 – *Доманский Ю.В.* Там, где не бывает атеистов и пессимистов: Об одной ситуации в двух лирических контекстах (стихотворение Евгения Винокурова «Быть славно пессимистом на Монмартре...» и песня Егора Летова «Про дурачка») // Замок Филфанта: К юбилею В.Я. Малкиной: Сб. научных и ненаучных сочинений. М.: Эдитус, 2021. С. 10–15.
- Калашникова 2019 – *Калашникова А.Л.* Душа и море: Функционирование лирической ситуации в поэзии Ф.И. Тютчева 1850–1860-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 59. С. 155–168.
- Кулагин 2020 – *Кулагин А.В.* Стихи о железной дороге: Типология лирических ситуаций // Поэтический Петербург Александра Кушнера: Монография; статьи; эссе. Коломна, 2020. С. 308–337.
- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство–СПб, 1996. 848 с.
- Подковырин 2022 – *Подковырин Ю.В.* Пространственность и временность художественного смысла // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 172–181.
- Радионова 2019 – *Радионова А.В.* Лиро-философский метатекст в русской литературе. Смоленск: Смоленский гос. ун-т, 2019. 412 с.

- Сильман 1977 – Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 224 с.
- Юхнова 2017 – Юхнова И.С. Лирическая ситуация прощания в лирике М.Ю. Лермонтова // Проблема авторства стихотворения «Прощай, немытая Россия» с точки зрения современной филологической науки: Сб. материалов междунар. круглого стола. Пятигорск: Пятигорский гос. ун-т, 2017. С. 246–251.

## References

---

- Domansky, Yu.V. (2012), “Where atheists and pessimists never occur, About one situation in two lyrical contexts (Evgeny Vinokurov’s poem ‘Nice to be a pessimist in Montmartre...’ and Egor Leto’s song ‘About the fool’)”, *Zamok Filfanto* [The Castle of Philfanto. On the anniversary of V.Ya. Malkina, Collection of scientific and non-scientific essays], Editus, Moscow, Russia, pp. 10–15.
- Grekhnev, V.A. (1997), *Slovesnyi obraz i literaturnoe proizvedenie* [Verbal Image and Literary Work], Nizhegorodskii gumanit. tsentr, Nizhny Novgorod, Russia.
- Kalashnikova, A.L. (2019), “Soul and Sea: the functioning of a lyrical situation in Fyodor Tyutchev’s poetry of the 1850–1860s.”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya / Tomsk State University Journal of Philology*, no. 59, pp. 155–168.
- Kulagin, A.V. (2020), “Poems about the railway, Typology of lyrical situations”, *Poeticheskii Peterburg Aleksandra Kushnera* [Poetic Petersburg of Alexander Koushner, Articles, essays], Kolomna, Russia, pp. 308–337.
- Lotman, Yu.M. (1996), *O poetakh i poezii* [About Poets and Poetry], Iskusstvo-SPb, Saint Petersburg, Russia.
- Podkovyrin, Yu.V. (2022), “Spatiality and temporality of artistic meaning”, *RSUH/ RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, part 2, pp. 172–181.
- Radionova, A.V. (2019), *Liro-filosofskii metatekst v russkoi literature* [Lyro-philosophical Metatext in Russian Literature], Smolenskii gos. universitet, Smolensk, Russia.
- Silman, T.I. (1977), *Zametki o lirike* [Notes on Lyrics], Sovetskii pisatel’, Moscow, Russia.
- Veselova, N.A. (1998), *Title of the Literary and Artistic Text (Ontology and Poetics)* Ph.D. Dissertation, Tver, Russia.
- Yukhnova, I.S. (2017), “Lyrical farewell situation in the lyrics of M.Yu. Lermontov”, *Problema avtorstva stikhotvoreniya “Proshchai, nemytaya Rossiya” s tochki zreniya sovremennoi filologicheskoi nauki* [Authorship issue of “Farewell, Unwashed Russia” from the point of view of modern philological science], Proceedings of the International Round Table, Pyatigorskii gos. universitet, Pyatigorsk, Russia, pp. 246–251.

*Информация об авторе*

*Виктория Я. Малкина*, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

*Information about the author*

*Victoria Ya. Malkina*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; poetika@gmail.com

УДК 82.091

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-325-333

## Троянские сюжеты в русском Хронографе 1617 г. и шведской “Centuria Historiarum”

Михаил Ю. Люстров

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Институт мировой литературы, Москва, Россия, mlustrov@mail.ru*

*Аннотация.* В статье проводится сопоставительный анализ 24 главы русского Хронографа 1617 г. и «историй» из состава шведской книги Centuria Historiarum (Стокгольм, 1646), посвященных событиям Троянской войны. Называются и обосновываются причины отсутствия в русском тексте сюжетов о мести Медеи, троянском коне и похищении Палладиума, в шведской книге выделенных в отдельные «истории», а в Хронике Мартина Бельского (1564 г.) – источнике указанной главы Хронографа – существенно сокращенных.

*Ключевые слова:* русская литература XVII в., шведская литература XVII в., Хронограф 1617 г., Мартин Бельский

*Для цитирования:* Люстров М.Ю. Троянские сюжеты в русском Хронографе 1617 г. и шведской “Centuria Historiarum” // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 325–333. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-325-333

## Trojan plots in the Russian Chronograph of 1617 and the Swedish “Centuria Historiarum”

Mikhail Yu. Liustrov

*Russian State University for the Humanities,  
Institute of World Literature of the Russian Academy of Science  
Moscow, Russia, mlustrov@mail.ru*

*Abstract.* The article provides a comparative analysis of 24 chapters of the Russian Chronograph of 1617 and the “stories” from the Swedish book Centuria Historiarum (Stockholm, 1646) addressing to the events of the Trojan War. The reasons for the absence of plots about Medea’s revenge, the Trojan horse, and the Palladium abduction in the Russian text are named and explained, which are separated into separate “stories” in the Swedish book, and signifi-

---

© Люстров М.Ю., 2023

cantly abridged in the Chronicle of Martin Belsky – the source of the specified chapter of the Chronograph.

*Keywords:* Russian literature of the 17<sup>th</sup> century, Swedish literature of the 17<sup>th</sup> century, Chronograph of 1617, Martin Belsky

*For citation:* Liustrov, M.Yu. (2023), “Trojan plots in the Russian Chronograph of 1617 and the Swedish ‘Centuria Historiarum’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 3, pp. 325–333, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-325-333

Корпус переводных древнерусских памятников, посвященных Троянской войне, включает пятую книгу Хроники Иоанна Малалы, вошедшую в состав 106-й главы Хронографа редакции 1512 г. «Повесть о создании и поплении Тройском», «Троянскую историю» Гвидо де Колумна и 24-ю главу Хронографа редакции 1617 г. [Троянские сказания 1972, с. 149–159]. Последнее сочинение представляет собой переработку фрагмента Хроники Мартина Бельского (“Kronika tho iesth Historya Swiata”, 1564) и включает разделы «О златом руне волшебнаго овна» (вариант – «вола»<sup>1</sup>), «О возхищении златаго руна и о граде Мидии», «О брани трояном съ греки и о разорении ея» и – самый крупный – «О царе Приаме Троянскомъ и о сыне его Александре Парисе». Польский оригинал и его русский перевод становились объектом сопоставительного анализа [Творогов 1970, с. 169, 170], в предлагаемой же работе привлекается не только польский, но и позволяющий расширить представление о русском памятнике шведский материал. Оставляя в стороне вопрос о специфически русском и шведском изображении Троянской войны, акцентируем внимание на выявлении и объяснении отличий в выборе троянских сюжетов составителями книги историко-нравоучительных рассказов и сочинении исторической тематики.

В 1646 г., примерно в одно время с Хронографом 1617 г. пространенного вида, продолженным русскими летописными статьями до 1647 г., в Стокгольме вышел сборник “Centuria Historiarum” – шведский перевод ста историй, составляющих первый том четырехтомного труда немецкого профессора математики, физики и поэзии Питера Лауремберга “Acerca Philologica”. Кроме рассказов о Геракле, Фаэтоне, Прокне и Филомене, Антонии и

<sup>1</sup>Хронограф русский редакции 1617 г. // НИОР РГБ. Собр. Е.Е. Егорова. Ф. 98. № 220. Л. 107 об. – 118 об., 107 об.

Клеопатре, Александре Македонском, Гераклите и Демокрите, о загадках Сфинкса, Колумбе, о знаменитых тиранах, табаке и т. д., шведская книга включает короткие истории, содержащие упоминание Трои или троянских героев, например: «О городе Троя и троянском деревянном коне» «О Палладиуме из древнего города Трои», «Что Вергилий мыслил и писал об Энее», «О сиренах и их чудесных песнях: как Улисс смог себя уберечь» или «О золотом яблоке Эриды».

В первых трех томах немецкой книги истории, связанные с Троянской войной, появляются довольно часто, и при их выборе наблюдается определенная закономерность: в первый том “*Ascega Philologica*” помещены две главки о гибели Трои и несколько рассказов о героях войны. Во втором томе – главки о «прекрасной, целомудренной и разумной Пенелопе» (№ 2), об Одиссее (о возвращении на Итаку (№ 23) и его разговорах с разными собеседниками (№ 61–66), а также о троянских и ахейских героях (№ 97). В третьем томе последовательно рассказывается о Парисе (№ 60), Елене (№ 61) и в конце тома – о Филоктете (№ 95), в четвертом же томе истории о Трое отсутствуют. Создается впечатление, что составитель немецкого издания попытался сгруппировать троянские сюжеты парами: о причинах гибели города, о Пенелопе и Одиссее, о Парисе и Елене.

Шведский переводчик Ю.Г. Вальграф, в выборе троянских сюжетов своих пристрастий не имевший и следовавший за томом немецкой книги, названные рассказы располагает в ином порядке, нежели Лауремберг. Если в немецкой версии первыми двумя (хоть и далеко друг от друга отстоящими) историями были «О Палладиуме» (№ 10) и о троянском коне (№ 77), то в шведской версии рассказы о гибели Трои перечень не начинают, а опоясывают: история «О городе Троя и троянском деревянном коне» числится под номером 26 и этот ряд открывает, история же «О Палладиуме» является последней, сотой. При этом какие-либо указания на причины, по которым история о похищении Палладиума стала финальной, и на ее особый статус в шведской книге отсутствуют. Точно так же лишь в шведском труде главке о троянском коне предшествует рассказ о Буцефале, однако сказать, намеренно ли составитель “*Centuria Historiarum*” собрал повествования о конях в отдельный блок, возможным не представляется.

Как следует из пространного и идентичного немецкому заглавия шведской книги, ее издание было призвано принести пользу всем отечественным любителям истории, в особенности просвещающейся молодежи, и дать ценные сведения в разных

областях знаний<sup>2</sup>. По этой причине наиболее яркими и поучительными эпизодами Троянской осады были признаны события, предшествующие ее падению и, кроме прочего, рассказывающие о предательстве, ставшем причиной разорения города: в истории «О городе Троя и троянском деревянном коне» изменником назван грек Синон<sup>3</sup>, в истории «О Палладиуме из древнего города Трои» – троянцы Эней и Антенор<sup>4</sup>. Прочие военные сюжеты в книгу Лаумберга-Вальрафа включены не были, а само название города фигурирует лишь в заголовках этих историй.

В русском Хронографе 1617 г. при описании гибели Трои не упоминаются ни ввезенный в город деревянный конь, ни похищенный Улиссом и Диамедом Палладиум: «егда же по усовѣщанному времени в нощи приближишася еллини къ стѣнам града Трои, Енея же и Ангенор, племянники Пряимовы, и иные от велмож, Анфимасъ и Калегон, разтвориша град[у] врата Трои и внутреняго Елима. И внидоша еллини нощию во град, и возжгоша огни многия, и возшумѣша, и возтрубиша по всѣм улицамъ, и смятеса вся Троя»<sup>5</sup>. В польской Хронике Мартина Бельского (1564 г.) рассказ о Палладиуме отсутствует, сведения же о троянском коне содержатся в не вошедшем в русский текст финальном абзаце главы, из которого следует, что идея обмануть троянцев принадлежала Улиссу, а в коне спрятались 3000 греков<sup>6</sup>. Еще более краткий рассказ о хитрости ахейцев содержится в «Хронике всего света» (“Kronika wszystkiego świata”, 1551) Мартина Бельского, и в обоих польских фрагментах специально отмечается, что информация о деревянном коне почерпнута автором у Вергилия<sup>7</sup> (в издании 1564 г. – у Филострата и «Вергилия поэта»)<sup>8</sup>.

В “Centuria Historiarum” прямое указание на Вергилия обнаруживается лишь однажды – в истории «Что Вергилий мыслил и писал об Энее» (№ 31). В обоих названных рассказах о гибели Трои «Энеида» и Вергилий не упоминаются, однако само их появление в немецкой, а потом и в шведской книге объясняется присутствием,

<sup>2</sup> *Lauremberg P. (Walraff J.G. övers.) Centuria Historiarum. Thet är Etthundrade uthwalde/ nyttige/ lustige och tänckwärdige Historier och Discursur.* Stockholm: Ignatius Meurer, 1646. 189 s.

<sup>3</sup> *Lauremberg P. (Walraff J.G. övers.) Centuria Historiarum.* S. 52.

<sup>4</sup> *Ibid.* S. 180.

<sup>5</sup> Хронограф русский редакции 1617 г. Л. 117 об.

<sup>6</sup> *Bielski M. Kronika tho iesth Historya Swiata.* Krakow: u Mattheusza Siebeneychera, 1564. 476 l. 1.61.

<sup>7</sup> *Bielski M. Kronika wszystkiego świata.* Krakow, 1551. 296 l.

<sup>8</sup> *Bielski M. Kronika tho iesth Historya Swiata.* 15.64.

точнее, соседством указанных сюжетов во II книге «Энеиды» – в рассказе Энея о гибели Трои.

В русских «Повести о создании и поплении Тройском» и «Троянской истории» фрагмент о деревянном (или медном) коне с Вергилием не связывается, хотя в переводе книги Гвидо де Колумна его имя упоминается: в главе 5 («Сия суть, яже Медия даде Язону») говорится, что «сей камень мудрый нарицают ахатам, во острове Киликийском первое обретен, и сего Енея носивша Вергилий пишет, егда первое доиде невидимо к концем картагенским» [Троянские сказания 1972, с. 12, 13, 19]. Русский переводчик Хроники Мартина Бельского (1564 г.) сюжеты, почерпнутые из «Энеиды», в троянский эпизод не включает, и имя Вергилия не называет ни разу. Можно предположить, что, по его мнению, в сочинении, посвященном всемирной истории, указанные рассказы места не заслуживают, упоминание же Вергилия, в не вошедшем в русское переложение фрагменте Хроники Мартина Бельского (1564 г.) специально названного поэтом, становится маркером их «поэтичности» и, значит, «лживости». Шведская же книга, как следует из ее заглавия, основывается, кроме прочего, на сочинениях величайших поэтов древности (кроме Вергилия, в напечатанных в ней историях называется, например, Гомер и Овидий<sup>9</sup>).

Примечательно, что истории, включенные в шведское издание (в том числе и о гибели Трои), сопровождаются нравоучительной концовкой: история о деревянном коне – рассуждением о невозможности противиться божьему намерению уничтожить город и превращению «умного в дурака», история о похищении Палладиума – уподоблением утерянной святыни «нашим академиям». Хронограф редакции 1617 г. содержит лишь исторические факты, ни поэтическому вымыслу, ни нравоучениям в нем места не находится.

Двумя указанными троянскими историями, равно как известными из «Энеиды» и «Одиссеи» послевоенными сюжетами троянская тема в “*Centuria Historiarum*” не исчерпывается. В помещенном в шведскую книгу рассказе «О Ясоне и Медее» (№ 43) (а также в истории «О сиренах и их чудесных песнях: как Уллис смог себя уберечь» (№ 99) осада Трои не упоминается, однако и в «Троянской истории» Гвидо де Колумна, и в Хрониках Мартина Бельского поход аргонавтов представлен как событие, предвещающее троянскую войну. В начале 13 главы Хроники (1564 г.) отмечается, что многочисленные поэты и историки, писавшие о сражениях греков с троянцами, называли разные причины десятилетней осады Трои,

<sup>9</sup> *Lauremberg P. (Walraff J.G. övers.) Centuria Historiarum. S. 99, 54.*

но сходились в одном; и сразу за этим следует пространный рассказ о походе аргонавтов за золотым руном<sup>10</sup>. В Хронографе редакции 1617 г. этот рассказ входит в главу «О восхищении златаго руна и о градѣ Мидии» и выглядит следующим образом:

По лѣтехъ многихъ бысть нѣкто Азонъ, сынъ Асоновъ, братъ царя Тесалийсково, мужъ храбръ и силенъ. Слышавъ о златом рунѣ и хотя себѣ славы добрыя получитьи, просилъ у Пелеуса царя, брата своего, и Пелеасъ на то и с радостию произволилъ ему, яко да не с ним съцарствуетъ и будетъ единодержецъ земли своей. Азон же сотворилъ себѣ корабль великий, и взя мужей храбрых, и поиде до царства Колхийсково, идѣже златое руно. И какъ тотъ Азонъ дошолъ до Понтъсково царя Оетана, и тотъ царь Оетанъ имѣлъ тово Азона в великой чти, и была у Етана царя дщерь Медия. Изучена была всяким волшебным хитростем и сказала Азону, какъ ему волон и змея пламеннодышущихъ убити и златое руно пленити, а ее за жену пояти. И тотъ Азонъ по научению Медиину волонъ и змя убил, а златое руно взялъ и царевну Медию возхитилъ и во Грецыю приде. И от того времени получили себѣ честь и славу великую греки от того златого руна. И прижилъ Азонъ с Медиею сына Медиуса. И потом Медия раз[г]нѣвалася на Азона, и взяла златое руно и сына своего Медиаса, и шла на восточную страну, и тамо поставила град, и нарече его во свое имя Медия. Сего ради и страна та прозывашеся Медия, а преже того времени имяновашеся Еламити<sup>11</sup>.

В шведской истории благородный юноша Ясон также намеревается заслужить бессмертную славу и с этой целью отправляется в Колхиду. Центральная же часть истории, как следует из самого ее названия, посвящена крайне непростым отношениям «воспламенной любовью» волшебницы Медеи и предавшего ее Ясона, его намерении жениться на Главке и страшной мести Медеи. В нравоведении же отмечается, что золотое руно означает честь и славу и что «неверность карает собственного господина»<sup>12</sup>.

В Хронографе редакции 1617 г. ни о любви Медеи к Ясону, как следует из текста, безответной, ни об охвативших преданную героиню эмоциях, ни о разыгравшейся драме не говорится ничего. Как и в Хронике Мартина Бельского (1564 г.), в русском Хронографе отмечается лишь, что Медея на Ясона разгневалась (в польском источнике – “pogniewala sie z Jazonem”<sup>13</sup>) и покинула Грецию.

<sup>10</sup> *Bielski M.* Kronika tho iesth Historya Swiata. 1.53 ob.

<sup>11</sup> Хронограф русский редакции 1617 г. Л. 108 об., 109.

<sup>12</sup> *Lauremberg P.* (*Walraff J.G. övers.*) Centuria Historiarum. S. 79.

<sup>13</sup> *Bielski M.* Kronika tho iesth Historya Swiata. 1.55.

При этом русский автор опускает содержащееся в тексте Мартина Бельского замечание о сожжении оскорбленной Медеей «земель и городов» Ясона<sup>14</sup> (в редакции Хроники 1551 г. – всего королевства<sup>15</sup>). Причины ее гнева и месть не интересуют русского автора совершенно, шведский же переводчик акцентирует внимание преимущественно на ярости Медеи и уничтожении соперницы в огне.

В отличие от включенных в шведскую книгу истории о гибели Трои, история Ясона и Медеи в состав Хронографа редакции 1617 г. входит, хоть и с крайне усеченной любовной и полностью отсутствующей нравоучительной частью. В истории о золотом руне русский автор стремится избавиться от любых указаний на ее «вымышленность» и из главы Хроники Бельского (1564 г.) «О золотом руне и битве троянцев с греками» изымает все ссылки на обращавшихся к этой теме поэтов. Кроме отмеченного заявления польского автора, что о троянской войне писали как историки, так и поэты, русский переводчик опускает фрагмент, предшествующий рассказу о дальнейшей судьбе Медеи и включающий упрек греческим стихотворцам, которые в своих похвалах утрачивали чувство меры и сочиняли небылицы. Игнорирует он и упоминания поэтов, содержащиеся в Хронике, изданной в 1551 г.: рассуждение о вымысле стихотворцев, повествующих о золотом руне, в начале главы «Колхидское королевство на морском острове» и замечание о поэтах в ее конце<sup>16</sup>.

Имеет ли рассказ о трагическом завершении отношений Медеи и Ясона «поэтическое» происхождение, для русского автора остается неизвестным. В чрезвычайно кратком польском варианте истории о гневе Медеи, ее мести и бегстве из Греции отмечается, что на эту тему «писали некоторые», без указания, являлись ли они поэтами или историками. Вероятно, неопределенность источника сделала возможным появление этого фрагмента, правда, в сокращенном виде, в русской переработке Хроники.

Судя по всему, в переведенных в первой половине XVII в. шведском сборнике историко-нравоучительных рассказов “*Centuria Historiarum*” и отдельных главах русского Хронографа 1617 г. содержатся принципиально различные собрания сюжетов, связанных с Троянской войной: «поэтических» и сугубо исторических. Если в “*Centuria Historiarum*” рассказы о мести Медеи, троянском коне и похищении Палладиума представлены как принадлежащие знаменитым поэтам, то в Хронографе редакции 1617 г. поэтическому

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> *Bielski M. Kronika wszystkiego świata*. 1.10.

<sup>16</sup> Ibid. 1.9 об.–10.

вымыслу места нет, переводчик оперирует лишь достоверными фактами и позицию Мартина Бельского, допускавшего пересказ сочинений древних поэтов, находит неприемлемой.

### *Источники*

---

- Хронограф 1617 – Хронограф русский редакции 1617 г. // НИОР РГБ. Собр. Е.Е. Егорова. Ф. 98. № 220. Л. 107 об. – 118 об.
- Bielski 1564 – *Bielski M.* Kronika tho iesth Historya Swiata. Krakow: u Mattheusza Siebeneychera, 1564. 476 l.
- Bielski 1551 – *Bielski M.* Kronika wszystkiego świata. Krakow, 1551. 296 l.
- Lauremberg 1638 – *Lauremberg P.* Acerra philologica: Das ist: 200 außeresene, nützlich... Historien und Discursen, Zusammengebracht aus den berühmsten Griechischen und Lateinischen Scribenten. Rostock: Johann Hallerford, 1638. 239 p.
- Lauremberg 1646 – *Lauremberg P.* (*Wabruff J.G. övers.*) Centuria Historiarum. Thet är Etthundrade uthwalde/ nyttige/ lustige och tänckwürdige Historier och Discuser. Stockholm: Ignatius Meurer, 1646. 189 s.

### *Литература*

---

- Творогов 1970 – *Творогов.О.В.* О Хронографе редакции 1617 г. // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Наука, 1970. Т. 25. С. 162–178.
- Троянские сказания 1972 – Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI–XVII веков / Подгот. текста и статьи О.В. Творогова, коммент. М.Н. Ботвинника, О.В. Творогова. Л.: Наука, 1972. 232 с.

### *References*

---

- Tvorogov, O.V. (1970), “About the Chronograph (edition of 1617)”, *Trudy ot-dela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature], vol. 25, pp. 162–178.
- Tvorogov, O.V. (1972), *Troyanskie skazaniya. Srednevekovye rytsarskie romany o Troyanskoi voine po russkim rukopisyam XVI–XVII vekov* [Trojan tales. Medieval chivalric novels about the Trojan War based on Russian manuscripts of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries], Preparing the text and article by O.V. Tvorogov, comment by M.N. Botvinnik, Nauka, Leningrad, USSR.

*Информация об авторе*

*Михаил Ю. Люстров*, доктор филологических наук, профессор РАН, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25а; mlustrov@mail.ru

*Information about the author*

*Mikhail Yu. Liustrov*, Dr. of Sci. (Philology), professor of the Russian Academy of Sciences, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047;

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya Street, Moscow, Russia, 121069; mlustrov@mail.ru

Внутренние связи в творчестве Чехова:  
от текстов к контексту  
(«Драма», «Ионыч», «Спать хочется»)

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается контекст, создаваемый тремя рассказами А.П. Чехова («Драма», «Ионыч», «Спать хочется»). Основанием для контекстуализации являются переключки между текстами, способствующие экспликация авторского отношения к женскому художественному творчеству и ситуации убийства, причиной которого стало желание спать. Показывается, что контексты, формируемые отдельными чеховскими текстами, пересечения между которыми возможны по тем или иным параметрам, позволяют объемнее представить смыслы, кои во взятых по отдельности текстах не всегда должным образом заметны.

*Ключевые слова:* текст, контекст, внутренние связи, А.П. Чехов, «Драма», «Ионыч», «Спать хочется»

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Внутренние связи в творчестве Чехова: от текстов к контексту («Драма», «Ионыч», «Спать хочется») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 334–346. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-334-346

Internal links in Chekhov. From Texts to Contexts  
("A Drama," "Ionych," and "Sleepy")

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
domanskii@yandex.ru*

*Abstract.* This article considers the context created by three of Anton Chekhov's stories ("A Drama," "Ionych," and "Sleepy"). This contextualization is based on the resonances between the texts that reveal the author's attitude towards women's artistic creation and the situation of a murder caused by the

desire to sleep. Analysis shows that the contexts formed by Chekhov's separate texts, the parallels between which can be seen over different parameters, give depth to meanings that in the texts taken separately are not always perceptible.

*Keywords:* text, context, internal links, Anton Chekhov, "A Drama," "Ionych," "Sleepy"

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2023), "Internal links in Chekhov. From Texts to Contexts ('A Drama', 'Ionych', and 'Sleepy')", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 334–346, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-334-346

Многие тексты Чехова – и эпические, и драматургические – связываются друг с другом через схожие мотивы, характеры, сюжетные ситуации. Тем самым формируются контексты, включающие в себя чеховские произведения, соотносимые друг с другом на различных уровнях. Рассмотрим один такой пример межтекстовых связей, выбрав в качестве хронологически исходного рассказ «Драма» (1887). Мы обратимся к важным для «Драмы» мотивам – мотиву женского литературного творчества и мотиву непреодолимого желания спать. Оба эти мотива встречались в чеховских рассказах и после «Драмы»; так, например, первый из них (мотив женского литературного творчества) в близком к «Драме» значении присутствует в рассказе «Ионыч» (1898), второй (мотив непреодолимого желания спать) – в рассказе «Спать хочется» (1888), в финале которого, как и в финале «Драмы», тот, кто хотел спать, совершает убийство. То есть можно говорить о том, что три рассказа формируют контекст, в котором сегменты-рассказы за счет пересекающихся мотивов взаимообогащаются относительно друг друга в смысловом плане.

Начнем с мотива женского творчества. Подробно рассмотрев целый ряд чеховских произведений, где так или иначе затронута тема творчества, исследователи пришли к выводу, что

...в своих произведениях А.П. Чехов в образе героя-творца, с одной стороны, аккумулирует библейские ценности, христианское служение как действенный путь к созиданию, с другой – отмечает способность художника поступать вопреки логике, вопреки разуму ради сохранения чистоты и мощи своего искусства [Токтубаева, Сидихменова 2017, с. 33].

Между тем далеко не все творцы у Чехова показаны в такого рода логике; дело в том, что некоторые из них представлены откровенно карикатурно, даже пародийно. Такова и героиня рассказа

«Драма» Мурашкина. В.П. Ходус относит этот рассказ к антидрамам, подмечая их простую родовую природу и определяя их следующим образом:

Это не пьесы, но и не рассказы в чистом виде. Эти тексты представляют опыт написания «антидрамы» – факт вытеснения неправильных, «пошлых» текстов из сознания автора... это тексты, которые структурно близки к драматургическим, не предназначавшиеся автором для постановки и представляющие пародийный текст на современные А.П. Чехову театральные тексты; характеризуются сложностью структуры и содержания, усиленным вниманием автора к театральным штампам и внешним эффектам [Ходус 2008, с. 48].

Исследователь называет 11 таких «антидрам» («Вынужденное заявление», «Господа обыватели», «Дура, или Капитан в отставке», «Драма» и др.). Применительно к рассказу «Драма» обращается внимание на заглавие – «Метапоэтическое название рассказа “Драма” указывает на осмысление общедраматургических сторон антидрамы» [Ходус 2008, с. 50]; а также на то, что

*Сюжет* драмы показательно тривиален... *Структуру* отличает обилие сценических *штампов*... *Ремарки* представляются функционально незначимыми в плане сценической интерпретации и связаны лишь с эмоциональной характеристикой реплик... *Восприятие* драмы читателем, зрителем, слушателем, как правило, стилистически не выделено из потока обыденных впечатлений героев... [Ходус 2008, с. 51]<sup>1</sup>.

Таким образом,

Общие посылки к самоинтерпретации антидрамы структурируются по следующим параметрам: тривиальный сюжет, отсутствие конфликта; штампованная структура, длинные монологи, неоригинальность их построения и содержания, монотонность; десемантизованность ремарок; отсутствие восприятия драмы у слушателей [Ходус 2008, с. 51].

В результате «антидрамы» Чехова (и «Драма» в их числе)

...отражают структуру творчества: «создатель – произведение – воспринимающий», и, следовательно, можно говорить о модели «антидрамы» в системе: «драматург – антидрама – зритель» [Ходус 2008, с. 53].

---

<sup>1</sup> Курсив везде принадлежит В.П. Ходусу.

И, конечно, особая роль в смысловом наполнении рассказа «Драма» отводится заглавию, которое как в проекции на текст, так и относительно внетекстового ряда, то есть относительно того предположения, что формируется еще до знакомства с самим текстом, включает в себя значения и литературного произведения, принадлежащего к *драматургическому* литературному роду и/или жанру, и *драматическую* житейскую ситуацию, созданную в рассказе. Оба значения соотносятся с текстом рассказа, где драма – и предметный объект повествования<sup>2</sup>, и характеристика изображаемого в рассказе события<sup>3</sup>, прежде всего – гибели героини в финале, но и тех переживаний, что по ходу авторского чтения драмы вслух испытывает слушающий ее критик, мечтающий о том, чтобы эта пытка поскорее завершилась. Все это формирует комический эффект.

Между тем природа художественности Чехова гораздо сложнее, чем только трагическое или только комическое. В.И. Тюпа приводит несколько мнений авторитетных исследователей прошлого относительно специфики чеховской художественности в данном плане:

...З.С. Паперный отмечает «сложный – при внешней простоте – сплав смеха и серьезности» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 490) в творениях Чехова. «Фарс наполняется у него патетикой, – писал Джон Пристли, – комическое переходит в трагическое, в трагедии обнаруживаются отблески иронии» (*Pristley J.B. Anton Chekhov. L. 1970. P. 74*). Ингрид Длугош усматривает оригинальность чеховской художественности в «одновременности элементов комических и трагических» (*Dlugosch I. Anton Pavlovic Cechov und das Theater des Absurden. Miindien, 1977. P. 215*)<sup>4</sup>.

И даже

---

<sup>2</sup>Мурашкина написала драматургический текст, фрагменты этого текста в авторском исполнении и в пересказе повествователя входят в текст рассказа; «А.П. Чехов использует эксперименты, транспонирует драму в области прозаического искусства и наоборот» [Ходус 2008, с. 253]; под прозаическим искусством в данном случае понимается эпос как литературный род.

<sup>3</sup>«Многие номинации драмы в рассказах и эпистолярной А.П. Чехова относятся к драматизму жизни в ее серьезном и одновременно ироничном понимании» [Ходус 2008, с. 254].

<sup>4</sup>Цит. по: *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа: Учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018. С. 10.

...фабульная гибель персонажа только один из путей художественного завершения, способный произвести различный эстетический эффект: не только трагический, но и героический, сентиментальный или даже комический (в «Смерти чиновника», например)<sup>5</sup>.

Согласимся, что данная мысль проецируется и на «Драму», где гибель Мурашкиной в финале воспринимается комически, хотя случись подобное в физической реальности, можно бы было говорить о житейской драме, даже трагедии (если использовать названия драматургических жанров в так называемом «жизненном» значении).

Но мы для начала сосредоточимся только на одном аспекте рассказа «Драма», а именно на специфике того текста, что написала Мурашкина, сразу оговорив, что нередко «А.П. Чехов иронизирует над современной драмой, часто изображает ее в сатирическом зеркале» [Ходус 2008, с. 263]. И сразу отметим, что тут как раз пример такого плана, который поддается соотнесению с аналогичным примером из рассказа «Ионыч», что и формирует особого рода контекст, эксплицирующий авторское отношение к такому явлению, как женское творчество.

В чеховской «Драме» фрагменты из созданной Мурашкиной пьесы звучат в авторском исполнении, но примечательно, что экспозиция сочиненной персонажем драмы дается в речи повествователя – в виде пересказа, даже конспекта:

Сначала она прочла о том, как лакей и горничная, убирая роскошную гостиную, длинно говорили о барышне Анне Сергеевне, которая построила в селе школу и больницу. Горничная, когда лакей вышел, произнесла монолог о том, что ученье – свет, а неученье – тьма; потом Мурашкина вернула лакея в гостиную и заставила его сказать длинный монолог о барине-генерале, который не терпит убеждений дочери, собирается выдать ее за богатого камер-юнкера и находит, что спасение народа заключается в круглом невежестве. Затем, когда прислуга вышла, явилась сама барышня и заявила зрителю, что она не спала всю ночь и думала о Валентине Ивановиче, сыне бедного учителя, безвозмездно помогающем своему больному отцу. Валентин прошел все науки, но не верует ни в дружбу, ни в любовь, не знает цели в жизни и жаждет смерти, а потому ей, барышне, нужно спасти его (6; 226–227)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup>Там же. С. 15.

<sup>6</sup>Здесь и далее тексты Чехова приводятся по изданию: *Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1975. Номера тома и страницы указаны в круглых скобках в тексте.*

Далее пьеса Мурашкиной возникает уже в виде звучащих цитат, где есть и реплики, и ремарки; при этом текст, читаемый Мурашкиной, дается в кавычках даже относительно ее прямой речи, когда текст пьесы не цитируется, а номинации персонажей перед репликами даются курсивом:

– «*Анна*. Вас заел анализ. Вы слишком рано перестали жить сердцем и доверились уму. – *Валентин*. Что такое сердце? Это понятие анатомическое. Как условный термин того, что называется чувствами, я не признаю его. – *Анна* (смутившись). А любовь? Неужели и она есть продукт ассоциации идей? Скажите откровенно: вы любили когда-нибудь? – *Валентин* (с горечью). Не будем трогать старых, еще не заживших ран (пауза). О чем вы задумались? – *Анна*. Мне кажется, что вы несчастливы» (6; 228);

«Занавес» (6; 228);

«– Действие второе. Сцена представляет сельскую улицу. Направо школа, налево больница. На ступенях последней сидят поселяне и поселянки... Из окна школы глядит Валентин. Видно, как в глубине сцены поселяне носят свои пожитки в кабак» (6; 228);

«– *Валентин*. Нет, позвольте мне уехать... – *Анна* (испуганно). Зачем? – *Валентин* (в сторону). Она побледнела! (Ей). Не заставляйте меня объяснять причин. Скорее я умру, но вы не узнаете этих причин. – *Анна* (после паузы). Вы не можете уехать...» (6; 229);

«– *Валентин* (держит Анну в объятиях). Ты воскресила меня, указала цель жизни! Ты обновила меня, как весенний дождь обновляет пробужденную землю! Но... поздно, поздно! Грудь мою точит неизлечимый недуг...» (6; 229);

«– Явление XI. Те же, барон и становой с понятиями... *Валентин*. Берите меня! – *Анна*. Я его! Берите и меня! Да, берите и меня! Я люблю его, люблю больше жизни! – *Барон*. Анна Сергеевна, вы забываете, что губите этим своего отца...» (6; 229).

При этом композиция рассказа такова, что чтение Мурашкиной перемежается и с ее прямой речью, обращенной к Павлу Васильевичу, и с прямой речью Павла Васильевича (чаще всего это речь внутренняя), и особенно с передачей в речи его состояния. В результате в тексте чеховского рассказа пересекаются два мира: художественный мир пьесы Мурашкиной и реальный мир, где находятся Мурашкина и Павел Васильевич; и оба эти мира оказываются относительно друг друга в состоянии конфронтации. Сама же пьеса Мурашкиной (по крайней мере – в тех фрагментах, что известны читателю) строится на обилии штампов – как речевых, так и событийных – в репликах, в ремарках, в пересказанной в начале экспозиции

зиции; описываемые страсти и проблемы носят нарочито книжный характер; в результате мир пьесы преподносится как предельно искусственный, а сама пьеса выступает вторичной по отношению к драматургии талантливой; состояние же слушателя (Павла Васильевича) по ходу чтения призвано показать, что пьеса еще и скучна. Итак, как уже отмечалось выше, «цитируемое» и пересказываемое в «Драме» творчество Мурашкиной, ее пьеса, является чеховской пародией на плохую драматургию. И отнюдь не случайно относительно авторской концепции мира то, что автором одной выступает женщина.

В рассказе «Ионыч» тоже, как и в «Драме», есть женский персонаж, занимающийся литературным творчеством. Сразу обратим внимание, что в «Ионыче» презентация текста романа, который написала Вера Иосифовна Туркина, производится похожим образом относительно «Драмы»: есть и цитирование, и пересказ, и передача реакции воспринимающего; только в плане объема роман Веры Иосифовны представлен гораздо меньше, чем пьеса Мурашкиной. Цитата вообще приводится только одна и очень маленькая; зато – из сильной позиции текста, из самого начала: «Потом все сидели в гостиной, с очень серьезными лицами, и Вера Иосифовна читала свой роман. Она начала так: “Мороз крепчал...”» (10, 26). Чехову достаточно уже этого штампа, давно и прочно стертой метафоры, и указания на ее расположение в тексте романа Веры Иосифовны (самое начало), чтобы показать бездарность писательницы, а заодно и продемонстрировать свое отношение к женскому творчеству как таковому. Данная оценка усугубляется и кратким пересказом событийного ряда романа, написанного героиней «Ионыча»; к тому же важно, что этот пересказ дается в контексте описания мира реального, мира, в котором находятся слушатели; и прямо подчеркивается несоответствие художественного и реального мира относительно друг друга:

Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука... В мягких, глубоких креслах было покойно, огни мигали так ласково в сумерках гостиной; и теперь, в летний вечер, когда долетали с улицы голоса, смех и потягивало со двора сиренью, трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге; Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника, – читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли, – не хотелось вставать.

– Недурственно... – тихо проговорил Иван Петрович.

А один из гостей, слушая и уносясь мыслями куда-то очень, очень далеко, сказал едва слышно:

– Да... действительно...

Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали «Лучинушку», которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни (10; 26).

Конечно, обращает на себя внимание событийное сходство между пьесой Мурашкиной и романом Туркиной. В «Драме», напомним, барышня Анна Сергеевна «построила в селе школу и больницу» (6; 227); в «Ионьче» «красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки» (10; 26). И обе героини – и Анна Сергеевна, и графиня – разумеется, влюблены: Анна Сергеевна в Валентина – «сына бедного учителя, безвозмездно помогающего своему больному отцу» (6; 227), графиня – в странствующего художника. А самое главное – оба произведения о том, «чего никогда не бывает в жизни», а это, похоже, важный показатель репрезентативности и состоятельности художественной литературы с авторской позиции<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Разумеется, речь не идет о фотографичности искусства относительно действительности как о показателе его, этого искусства, качестве; речь скорее идет о таком взаимодействии искусства и действительности, о котором применительно к драматургии пишет в преамбуле к «Стеклозверинцу» Теннесси Уильямс: «Экспрессионизм и другая условная техника в драме преследует одну-единственную цель – как можно ближе подойти к правде. Когда драматург использует условную технику, он отнюдь не пытается, во всяком случае, не должен этого делать – снять с себя обязанность иметь дело с реальностью, объяснять человеческий опыт; напротив, он стремится или должен стремиться найти способ как можно правдивее, проникновеннее и ярче выразить жизнь как она есть. Традиционная реалистическая пьеса с настоящим холодильником и кусочками льда, с персонажами, которые изъясняются так же, как изъясняется зритель, – это то же самое, что и пейзаж в академической живописи, и обладает тем же сомнительным достоинством – фотографическим сходством. Сейчас, пожалуй, все уже знают, что фотографическое сходство не играет важной роли в искусстве, что правда, жизнь – словом, реальность – представляют собой единое целое, и поэтическое воображение может показать эту реальность или уловить ее существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей» (Теннесси У. Кошка на раскаленной крыше. Стеклозверинец: Пьесы. М.: АСТ, 2020. С. 173–174. (Эксклюзивная классика)).

В «Ионыче» есть и еще один эпизод, где Вера Иосифовна читает свой роман – по прошествии четырех лет Старцев вновь в гостях у Туркиных:

Пили чай со сладким пирогом. Потом Вера Иосифовна читала вслух роман, читала о том, чего никогда не бывает в жизни, а Старцев слушал, глядел на ее седую, красивую голову и ждал, когда она кончит.

«Бездарен, – думал он, – не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого» (10; 37).

Вновь, как и четыре года назад, Вера Иосифовна, как видим, «читала о том, чего никогда не бывает в жизни», оценка же слушателя, данная через его внутреннюю речь, в данном случае оказывается куда как более категоричной и прямо соотносится с той оценкой, что представлена в рассказе «Драма» касательно пьесы Мурашкиной.

Таким образом, два текста – пьеса Мурашкиной и роман Веры Иосифовны (вернее, романы, ведь спустя четыре года Вера Иосифовна читает уже другой роман) – из двух чеховских рассказов формируют контекст, на основе которого можно увидеть авторские представления о современном Чехову женском литературном творчестве; эти представления уместно передать словами «штампованно», «вторично», «бездарно», «скучно», «искусственно», «далеко от жизни»... В «Драме» для передачи такой оценки явления понадобился «конспект с цитатами» и реакция слушателя, в «Ионыче» помимо реакции слушателя хватило одной цитаты из сильной позиции и краткого пересказа событийного ряда.

И данный контекст может быть пополнен еще одним рассказом Чехова, это «Спать хочется». Особенно у этого рассказа тесная связь с «Драмой»: и герой «Драмы» Павел Васильевич, и Варька из «Спать хочется» борются с непреодолимым желанием уснуть. И оба персонажа – и критик, и девочка – в итоге находят один и тот же выход из сложившегося положения – физическое устранение того, кто мешает сну: в «Драме» «Павел Васильевич приподнялся, вскрикнул грудным, неестественным голосом, схватил со стола тяжелое пресс-папье и, не помня себя, со всего размаха ударил им по голове Мурашкиной...» (6; 229); в «Спать хочется» «Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (7; 12). Правда, есть разница, и она не только в том, что Павел Иванович вовсе не ложится спать, а велит вбежавшей прислуге вязать его и признается в убийстве, а Варька немедленно засыпает; разница прежде

всего в том, что Варька хочет спать, что называется, сама по себе, от долгого недосыпания, ребенок же мешает этому естественному физиологическому желанию, Павел Васильевич же хочет спать в большей степени из-за длинного и скучного текста драмы, которую он вынужден слушать. То есть перед нами различия в причинно-следственных связях: чтение Мурашкиной способствует желанию поспать; плач ребенка, укачиваемого Варькой, – помеха сну. Весь рассказ «Спать хочется» является по сути развертыванием описания состояния, вынесенного в заглавие, то есть «в рассказе происходит редукция внешнего события при доминировании длящегося состояния»<sup>8</sup>, а «границы между сном и реальностью оказываются размыты»<sup>9</sup>. В «Драме» желание спать дается более фрагментарно, но по ходу рассказа оно нарастает. Сначала «Павел Васильевич слушал и с тоской вспоминал о своем диване» (6; 227); потом «зевнул и нечаянно издал зубами звук, какой издают собаки, когда ловят мух. Он испугался этого неприличного звука и, чтобы замаскировать его, придал своему лицу выражение умиленного внимания» (6; 228); затем «старался, чтобы его глаза не слипались и чтобы с лица не сходило выражение внимания» (6; 228). Однако чем ближе к развязке, тем сильнее желание героя спать; и мы видим тут передачу состояния человека, находящегося на границе сна и реальности; и состояние это очень похоже на состояние Варьки из «Спать хочется»:

Павел Васильевич сделал усилие, чтобы разомкнуть напряженные, слипающиеся веки, зевнул, не раскрывая рта, и поглядел на Мурашкину. Та затуманилась, закачалась в его глазах, стала трехголовой и уперлась головой в потолок... (6; 229);

Мурашкина стала пухнуть, распухла в громадину и слилась с серым воздухом кабинета; виден был только один ее двигающийся рот; потом она вдруг стала маленькой, как бутылка, закачалась и вместе со столом ушла в глубину комнаты... (6; 229);

Павел Васильевич вздрогнул и уставился посоловельми, мутными глазами на Мурашкину; минуту глядел он неподвижно, как будто ничего не понимая... (6; 229).

Даже убивает Мурашкину Павел Васильевич в состоянии, близком к полусну:

---

<sup>8</sup> Семенова Н.В. Анализ рассказа А.П. Чехова «Спать хочется»: Пособие по курсу «Практическая поэтика». Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. С. 23.

<sup>9</sup> Там же. С. 16.

Мурашкина опять стала пухнуть... Дико осматриваясь, Павел Васильевич приподнялся, вскрикнул грудным, неестественным голосом, схватил со стола тяжелое пресс-папье и, не помня себя, со всего размаха ударил им по голове Мурашкиной... (6; 229).

Описания состояния Павла Васильевича перемежаются с отрывками мурашкинской пьесы, что, конечно, усиливает комический эффект, но и вместе с этим создает контраст между физической реальностью, где есть место погружению в сон, и бесталанным художественным миром. Но вернемся к разнице между ситуациями желания спать в двух рассказах. В «Спать хочется» плач ребенка – помеха сну; в «Драме» чтение пьесы Мурашкиной – и помеха сну, и (парадокс!) причина желания спать: Павел Васильевич не только и не просто хочет спать, не только и не просто засыпает – он хочет спать и засыпает, *потому что* вынужден слушать длинный, бездарный, штампованный текст. Однако даже при такой очевидной причинно-следственной разнице двух рассказов формируемый ими контекст предельно укрепляется тождеством развязок, декларативно подчеркивающих примат физиологии (желание спать) над общепринятыми этическими установками (не убий). И контекст показывает две грани этого процесса: в одном случае (в «Драме») трагичность случившегося авторски направлена на достижение комического эффекта; в другом (в «Спать хочется») перед нами то, что можно назвать бытовым трагизмом. Впрочем, как уже было сказано выше, природа чеховской художественности сложнее, нежели только трагическое или только комическое; границы между трагическим и комическим у Чехова зачастую размыты до предела; в системе же, возникающей в контексте, формируемом рассказами «Драма» и «Спать хочется», можно увидеть многоплановость бытия, где одинаковые события, вызванные близкими причинами, способны эстетически истолковываться совсем различно, но при этом парадоксально сближаться.

Итак, связь «Драмы» с рассказом «Спать хочется» через мотив непреодолимого желания спать, как и связь «Драмы» и «Ионыча» через мотив женского творчества, очевидна. В обеих парах происходит взаимное смысловое обогащение текстов, существенно способствуя усилению того, что в каждом из рассказов представлено отдельно. Но можно ли говорить не просто о межтекстовых связях двух пар рассказов, а о контексте, состоящем из трех рассказов? Как представляется, такой разговор тоже возможен, поскольку в «Драме» два обозначенных мотива тесно связаны друг с другом и оба они создают комический эффект. Этот эффект допустим и в двух других рассказах относительно тех элементов, что проецируются на «Драму». В «Ионыче» сама клишированная фраза «Мороз

крепчал» в сильной позиции текста – в самом начале романа Веры Иосифовны – уже способна вызвать смех, а в «Спать хочется» присутствует «трагическая развязка, которая конструируется на основе комического по своей природе пуанта»<sup>10</sup>. Если же смотреть на оба рассказа через контекст «Драмы», то присущий им комизм еще более усиливается. Комизм, следовательно, может считаться стержнем контекста из трех названных рассказов. Только не стоит забывать, что это комизм особого рода – комизм чеховский.

Подведем итог: контекст, формируемый тремя рассказами («Драма», «Ионыч», «Спать хочется»), создает многогранную систему, способную презентовать авторское мироощущение в многоплановом единстве этических и эстетических установок, где своеобразно переплетаются отношение к конкретным видам художественного творчества и углубленный художественный анализ физиологических процессов в сочетании с представлениями об этических нормах. Таким образом, контексты, формируемые отдельными чеховскими текстами, пересечения между которыми возможны по тем или иным параметрам, позволяют объемнее представить смыслы, кои во взятых по отдельности текстах не всегда должным образом заметны, а на основе этого увидеть определенные грани авторского мироощущения.

## Литература

---

- Токтубаева, Сидихменова 2017 – Токтубаева А.Ж., Сидихменова Т.И. Концепция творческой личности в произведениях А.П. Чехова // Русская литература в иностранной аудитории: Сб. науч. ст. Вып. 6. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 27–34.
- Ходус 2008 – Ходус В.П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова: Монография. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. 416 с.

## References

---

- Khodus, V.P., (2008), *Metapoetika dramaticheskogo teksta A.P. Chekhova*: Monografiya [Metapoetics of a dramatic text by A.P. Chekhov, Monograph], Izd. SGU, Stavropol', Russia.
- Toktubaeva, A.Zh. and Sidikhmenova, T.I. (2017), "The concept of a creative personality in the works of A.P. Chekhov", *Russkaya literatura v inostrannoi auditorii: Sbornik nauchnykh statei* [Russian literature in a foreign audience, Collection of scientific articles], iss. 6, Saint Petersburg, Russia, pp. 103–114.

---

<sup>10</sup> Семенова Н.В. Указ. соч. С. 29.

*Информация об авторе*

*Юрий В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет. Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

*Information about the author*

*Yurii V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

УДК 82-1

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-347-356

Религиозный «смысл любви»  
в житнетворчестве А.А. Блока 1900-х гг.

Ольга А. Богданова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,  
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,  
Москва, Россия, olgabogda@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье анализируется религиозная субъектность А.А. Блока 1900-х гг. как представителя «мифопоэтического символизма» в аспекте его отношения к половой любви. Указаны источники «эротической утопии» Блока: учение об «истинной любви» В.С. Соловьева, концепция «христианской влюбленности» З.Н. Гиппиус, ницшеанский миф об Аполлоне и Дионисе в его солярно-лунарной модификации. В их свете рассмотрены сборники «Стихи о Прекрасной Даме», «Нечаянная радость», «Земля в снегу», привлечены эго-документы. Сделан вывод о многозначности понятия «влюбленность» в творчестве Блока и о его противопоставленности «вести о Любви» по Соловьеву.

*Ключевые слова:* А.А. Блок, В.С. Соловьев, З.Н. Гиппиус, «истинная любовь», мистический брак, «эротическая утопия», «влюбленность»

*Для цитирования:* Богданова О.А. Религиозный «смысл любви» в житнетворчестве А.А. Блока 1900-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 347–356. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-347-356

The religious “Meaning of Love”  
in the life-making of A.A. Blok of the 1900s

Ol'ga A. Bogdanova

*RAS A.M. Gorky Institute of World Literature,  
St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities,  
Moscow, Russia, olgabogda@yandex.ru*

*Abstract.* The article analyzes the religious subjectivity of A.A. Blok of the 1900s as a representative of “mythopoetic symbolism” in the aspect of his attitude to sexual love. The sources of Blok’s “erotic utopia” are indicated: the

---

© Богданова О.А., 2023

doctrine of “true love” by V.S. Solovyov, the concept of “Christian falling in love” by Z.N. Gippius, the Nietzschean myth of Apollo and Dionysus in its solar-lunar modification. In their light, the collections “Poems about a Beautiful Lady”, “Unexpected Joy”, “Earth in the Snow” are considered, some ego-documents are involved. The conclusion is made about the ambiguity of the concept of “falling in love” in the work of Blok and about its opposition to the “message of Love” by Solovyov.

*Keywords:* A.A. Blok, V.S. Solovyov, Z.N. Gippius, “true love”, “mystical marriage”, “erotic utopia”, “falling in love”

*For citation:* Bogdanova, O.A. (2023), “The Religious ‘meaning of love’ in the Life-making of A.A. Blok of the 1900s”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 3, pp. 347–356, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-347-356

Задача статьи – анализ религиозной субъектности А.А. Блока как представителя «младшего», мифопоэтического, по классификации А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 2003], символизма с его отчетливыми религиозными интенциями. Тема статьи – воссоздание контекста функционирования в русском символизме так называемой «эротической утопии» [Матич 2008], важной частью которой в 1900-е гг. было жизнетворчество Блока.

Для эпохи Серебряного века в России характерно слияние жизненно-биографических и литературно-творческих практик, в том числе в сфере любовных взаимоотношений. Вдохновлялись они в первую очередь учением В.С. Соловьева о Софии и «смысле любви», имевшем религиозную устремленность. Как отмечает М.Л. Спивак,

...соловьёвский культ Вечной Женственности, уже сам по себе предполагающий смешение духовного экстаза с экстазом эротическим... был унаследован и развит поколением младосимволистов. А. Белый, А. Блок, С. Соловьёв, В. Иванов на разные лады переживали и перепевали любовь к Подруге Вечной или Прекрасной Даме, к Жене, облеченной в Солнце или же окутанной «голубым покровом».

В реальной жизни

Блок и Иванов предпочитали «мистически влюбляться» в знакомых женщин, в конечном счете – в своих собственных жен [Спивак 2004, с. 208–209].

По мысли З.Г. Минц, символисты строили единый «миф о мире» из элементов как традиционных архаических мифов, так и неомифов, создавая «универсальный Текст», «отражающий мифологическую природу мира», который распался на изоморфные «тексты жизни» и «тексты искусства» [Минц 2004, с. 97–98]. Для Блока 1900-х гг. наиболее актуальными были ницшеанский миф об Аполлоне и Дионисе в его солярно-лунарной модификации, миф о Софии как Вечной Женственности В.С. Соловьева и миф о «христианской влюбленности» Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус.

Источник первого из названных мифов – философское эссе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), где противопоставлены два мировых начала, персонифицированных в древнегреческих богах Аполлоне как воплощении солнца, дневного света, ясности, рациональности и Дионисе как воплощении ночи, луны, темной глубины бытия, его трагической тайны, стихийности, гибельности. Солярно-лунарная мифология в символизме 1900-х гг. подробно классифицирована [Ханзен-Лёве 2003, с. 136–232], однако концептуально исследована лишь применительно к отдельным авторам. В частности, Д.М. Магомедова устанавливает, что в центре «Стихов о Прекрасной Даме» Блока находится «многозначный символ Луны и связанные с ним комплексы мифологических представлений» [Магомедова 1997, с. 22], с которыми поэт мог познакомиться по статье Ф.Ф. Зелинского «Елена Прекрасная» (Вопросы жизни. 1905. № 7). Из статьи следовало, что в античности мифы о Софии, луне и земле переплетались в «многослойности смыслов и прочтений» [Магомедова 1997, с. 23–24], являя собой бесконечное мерцание символов.

Известно, что начиная с 1901 г. «все... существом» Блока «овладела поэзия Владимира Соловьева», а также «громадность [его] философии»<sup>1</sup>, под непосредственным влиянием которых была написана первая поэтическая книга «Стихи о Прекрасной Даме» (1905). Цикл статей Соловьева «Смысл любви» (1892–1894)

...младшие символисты воспринимали как важнейший программный текст. <...> Тема любви как мистического служения, воплощенная в сонетах Данте и Петрарки, возникла для русской поэзии лишь на рубеже XIX–XX вв., сначала – в творчестве Вл. Соловьева, затем – в стихах младших символистов, среди которых Блок был... самым глубоким и последовательным адептом этого направления [Магомедова 1997, с. 14, 17].

---

<sup>1</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 13, 37.

Остановимся на основных положениях соловьевского «Смысла любви». Во-первых, здесь опровергается взгляд, что задачей любви между мужчиной и женщиной является продолжение рода. Половая любовь, по убеждению автора, «есть самостоятельное благо, <...> имеет собственную безотносительную ценность для нашей личной жизни»<sup>2</sup>, которая заключается в способности человека, оставаясь самим собой, «вместить абсолютное содержание, стать абсолютной личностью», что «на религиозном языке называется вечной жизнью или царствием Божиим»<sup>3</sup>. Противопоставляя «ложные» представления о любви (чисто спиритуалистическое и сугубо материалистическое) любви «истинной», Соловьев провозглашает, что последняя «избавляет нас от неизбежности смерти и наполняет абсолютным содержанием нашу жизнь»<sup>4</sup>. В более позднем трактате «Оправдание добра» (1897) Соловьев представил концепцию духовного брака, который «соединяет человека с Богом». Причем в «истинном браке естественная половая связь не уничтожается, а пресуществляется», чему служат «плотское влечение» и «влюбленность». Деторождение «в совершенном браке» явление «ненужное и невозможное»<sup>5</sup>. Брачная «влюбленность», по Соловьеву, основана на эротическом влечении, но не предполагает «грубой» физиологии.

На практике соловьевская концепция «истинной любви» была развита в экспериментальной семье-коммуне Мережковских [Павлова 2004] и обоснована в статьях Мережковского «Новый Вавилон» и Гиппиус «Влюбленность» (Новый путь. 1904. № 3). Надо отметить, что Блок с 1903 г. был постоянным автором этого журнала, а также частым гостем в петербургском салоне Мережковских в доме Мурузи. В полемике с В.В. Розановым, считавшим детородный брак чуть ли не единственной манифестацией пола, Мережковский явно исходил из положений Соловьева, при этом конкретизируя их религиозную интенцию и формулируя практическую цель – найти «тайну совмещения пола с евангельским учением». Гиппиус же вслед за мужем разъясняла, как это совмещение может реализоваться в особом состоянии «*христианской влюбленности*»<sup>6</sup> между полами, в котором «плоть не отвергается,

<sup>2</sup> Соловьев В.С. Красота как преображающая сила. М.: РИПОЛ классик, 2017. С. 138.

<sup>3</sup> Там же. С. 158.

<sup>4</sup> Там же. С. 171.

<sup>5</sup> Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1988. С. 75.

<sup>6</sup> Здесь и далее в цитатах курсив принадлежит их авторам.

не угнетается... ибо она уже воспринята как плоть, которую освятил Христос»<sup>7</sup>.

Для Блока смежность мифологии и религии обнаруживается уже в дневниках 1901–1902 гг.: «мифология... есть середина... между землей (эстетика и этика) и небом (религия)», повествуя «о тайном сочетании здешнего и нездешнего, земного и небесного... Через нее очищается *здесьнее*... <...> *Иное* через нее сходит сюда... определение **МИФОЛОГИИ** будет двойственно. ...она – вечный полет и вечное возвращение»<sup>8</sup>. По наблюдению И.С. Приходько, «ранние представления Блока о Боге... связаны с размышлениями о женственном начале мира и мистической любви, об искусстве и художнике» [Приходько 1994, с. 104]. Блок замечает, что «точки соприкосновения “глубинной” религии с “глубинным” искусством неисчислимы»<sup>9</sup>. Кроме того, он признает собственную предрасположенность к сближению искусства и религии: «Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в религию. Эту склонность ощущал я (только не мог формулировать), а Бугаев<sup>10</sup> и Д. Мережковский и З. Гиппиус вскрыли давно...»<sup>11</sup> Появившиеся позднее «отдельные высказывания Блока, вырванные из контекста эпохи... духовного развития самого поэта и... переписки в целом, не дают оснований судить... о его отношении к Христу и христианству» [Приходько 1994, с. 105]. Поэтому «невозможно исключить его из этой... традиции духовной культуры Европы и России» [Приходько 1999, с. 42]. Очевидно, что литературное мифотворчество Блока имеет религиозную природу.

По наблюдению Е.В. Глуховой, в раннем и наиболее аутентичном варианте воспоминаний о шахматовском лете 1904 г. Андрей Белый

...наделяет Блока фольклорными чертами Ивана-Царевича, идеального поэта-символиста на лоне природы, а его жену – метафорической образностью, берущей начало в блоковской лирике, – она Царевна, одно из воплощений Софии – Премудрости Божией [Глухова 2020, с. 62].

---

<sup>7</sup> *Крайний А.* [Гиппиус З.Н.]. Влюбленность // Новый путь. 1904. № 3. С. 183, 185.

<sup>8</sup> *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 49–50.

<sup>9</sup> Там же. С. 28.

<sup>10</sup> Настоящая фамилия Андрея Белого.

<sup>11</sup> *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 44–45.

Трансформация софийного соловьевского мифа, воплощенно-го в мистическом браке Блока с Л.Д. Менделеевой в 1903–1904 гг., в «ночную» влюбленность произведений последующих лет, во многом уже была предопределена дуализмом героини «Стихов о Прекрасной Даме», обусловленном дихотомией солярно-лунарного мифа (см.: [Магомедова 1997, с. 23]) и отмеченной самим поэтом двойственностью мифологии. Кроме того, попытка «блоковцев» (самого поэта, его жены, А. Белого и С.М. Соловьева) летом 1904 г. в Шахматове «воплотить сизигический<sup>12</sup> союз по Соловьеву, основанный на целомудренном эротическом подтексте внутри любовного треугольника, обернулась катастрофой» [Матич 2008, с. 110]: адюльтером Любови Дмитриевны с Белым, вызовом на дуэль, распадом жизнетворческого проекта.

Понятие «влюбленность» появляется в текстах Блока начиная с 1904–1905 гг., что свидетельствует в пользу преимущественного влияния Гиппиус. Действительно, «влюбленность» у него не бесплотна, но и не страстно-физиологична, в соответствии с учением Мережковских; однако при этом она связана со стихией ночи, мистики, соприкасается с потусторонним миром, со смертью, что сближает ее с дионисийско-лунарным аспектом указанного выше неомифа.

В комментарии ко 2-му тому Полного собрания сочинений Блока в 20 т. отмечено, что «влюбленность» – образ, широко представленный в творчестве Блока 1904–1906 гг.: это и стихотворение «Влюбленность» (1905) во втором сборнике стихов «Нечаянная радость» (1907), и образ «третьей пары влюбленных» в драме «Балаганчик» (1906), а также раскрытие понимания «влюбленности» в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906)<sup>13</sup>. Так, в стихотворении 1905 г. «воздушной Влюбленности хмель» свидетельствует о дионисийских коннотациях, и в то же время, в отличие от концепции Гиппиус, «влюбленность» здесь уже не мост между землей и небом, но становится исключительной принадлежностью неба: «...в воздушный покров улетела на зов / Навсегда...»<sup>14</sup> В указанной статье 1906 г. «влюбленность» ассоциируется с давно утраченной христианской духовностью Запада, ставшего «грандиозным кабаком современной европейской культуры»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Сизигия – вершина половой любви у В.С. Соловьева в софийном, преображенном состоянии человечества [Козырев 1995].

<sup>13</sup> См.: Блок А.А. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 800.

<sup>14</sup> Там же. С. 54–55.

<sup>15</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 89.

Под знаком «ночной» «влюбленности» написан третий сборник стихов Блока «Земля в снегу» (1908). В автобиографическом по замыслу стихотворении «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...» (1907) «влюбленность» – атрибут «темного sklepa» земной жизни<sup>16</sup>. В одноименном стихотворении «Влюбленность» (1907) из цикла «Снежная маска» это чувство означает «сладкий сумрак, «ночную бессонность» и соприкосновение с опасными тайнами потустороннего мира<sup>17</sup>. Вся же композиция «Земли в снегу» демонстрирует «движение лирического “я” от высокой влюбленности в “Подругу” (раздел “Подруга Светлая”) к демоническим страстям завершившей сборник “Снежной Маски”»<sup>18</sup>.

В то же время в предисловии к «Земле в снегу» поэт соотносит «влюбленность» с «восторгами мира», т. е. с чисто земной, сугубо человеческой сферой, когда «огромный факел влюбленной души» светит «в потемках» скудной обыденности, блуждая в поисках некой «изначальной родины»<sup>19</sup>. Таким образом, «влюбленность» третьей книги стихов противопоставлена мистической «вести о Любви»<sup>20</sup> в первом поэтическом сборнике «Стихи о Прекрасной Даме».

В письмах к Н.Н. Скворцовой от 15 и 16 ноября 1911 г. Блок разъясняет: «влюбленность – ночное», она «не унижает, но может уничтожить», прямо противопоставляя ее «любви», которая «освобождает» человека от власти земного начала<sup>21</sup>. В дневниковой записи от 11 сентября (29 августа) 1918 г., ретроспективно осмысляя взаимоотношения с Л.Д. Менделеевой в 1901 г., поэт различает свою «человеческую влюбленность» в нее и «торжество пророчественное» в их общении<sup>22</sup>, а в записи от 30 (17) августа 1918 г. восстанавливает динамику своего восприятия невесты: «”влюбленность” стала меньше призвания более высокого»<sup>23</sup>, т. е. понятой по-соловьевски «истинной любви»<sup>24</sup>.

Таким образом, концепт «влюбленность» имел для Блока более широкое и разнонаправленное религиозное содержание, чем для Гиппиус: наряду с восхождением к солнечно-небесному Христу,

<sup>16</sup> Блок А.А. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. С. 92.

<sup>17</sup> Там же. С. 153.

<sup>18</sup> Там же. С. 550.

<sup>19</sup> Там же. С. 216–218.

<sup>20</sup> Блок А.А. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 101.

<sup>21</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 90–91.

<sup>22</sup> Там же. С. 348.

<sup>23</sup> Там же. С. 344.

<sup>24</sup> Соловьев В.С. Красота как преображающая сила. С. 187–188.

это и «ночное» приобщение к дионисийской глубине мира, и чисто земное человеческое чувство, и опасность срыва в темноту страстной демонической гибели.

### *Благодарности*

Исследование подготовлено в рамках проекта «Религиозный субъект эпохи модерна и его рефлексивные практики в русской культуре конца XIX – первой половины XX века» при поддержке ПСТГУ и Фонда развития науки, образования и семьи «Живая традиция».

### *Acknowledgements*

The study was prepared within the framework of the project “The religious subject of the Modern era and its reflexive practices in Russian culture of the late 19<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> century” with the support of the STOУН and the Foundation for the Development of Science, Education and Family “Living Tradition”.

### *Литература*

---

- Глухова 2020 – Глухова Е.В. «Усадбный топос» русского символизма в эго-документальной прозе Андрея Белого // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 48–66 (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3).
- Козырев 1995 – Козырев А.П. Смысл любви Владимира Соловьева и гностические параллели // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 59–78.
- Крайний 1904 – Крайний А. [Гиппиус З.Н.]. Влюбленность // Новый путь. 1904. № 3. С. 180–192.
- Магомедова 1997 – Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.
- Матич 2008 – Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 400 с.
- Мицц 2004 – Мицц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Мицц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 97–102.
- Павлова 2004 – Павлова М.М. Истории «новой» христианской любви. Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного»: из дневников Т.Н. Гиппиус 1906–1908 годов. Вступительная статья // Эротизм без берегов: Сб. ст. и материалов / Сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 391–406.

- Приходько 1994 – *Приходько И.С.* Мифопоэтика А. Блока (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам). Владимир: ВГПУ, 1994. 134 с.
- Приходько 1999 – *Приходько И.С.* Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект. Владимир: ВГПУ, 1999. 80 с.
- Спивак 2004 – *Спивак М.Л.* Андрей Белый, семь его возлюбленных и одна мать // Эротизм без берегов: Сб. ст. и материалов / Сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 208–241.
- Ханзен-Лёве 2003 – *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 813 с.

## References

---

- Glukhova, E.V. (2020), “The Estate topos’ of Russian Symbolism in Andrei Bely’s Ego-documentary Prose”, *Fenomen russkoi literaturnoi usad’by: ot Chekhova do Sorokina+*: *Kollektivnaya monografiya* [The Phenomenon of the Russian Literary Estate. From Chekhov to Sorokin. Collective monograph], IMLI RAS, Moscow, Russia, pp. 48–66 (“Russian estate in a global context” Series, iss. 3)
- Kozyrev, A.P. (1995), “The meaning of Vladimir Solovyov’s love and Gnostic parallels”, *Voprosy filosofii*, no. 7, pp. 59–78.
- Magomedova, D.M. (1997), *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve Aleksandra Bloka* [Autobiographical myth in the works of Alexander Blok], Martin, Moscow, Russia.
- Matich, O. (2008), *Eroticheskaya utopiya: Novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii* [Erotic Utopia, New Religious Consciousness and Fin de siècle in Russia], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Mints, Z.G. (2004), “The concept of text and symbolist aesthetics”, *Mints Z.G. Poetika russkogo simbolizma*, Iskusstvo-SPB, Saint Petersburg, Russia, pp. 97–102.
- Pavlova, M.M. (2004), “Stories of ‘new’ Christian love. The erotic experiment of the Merezhkovskys in the light of the ‘Main Thing’. From the diaries of T.N. Gippius 1906–1908. Introductory article”, Pavlova, M.M. (compiler), *Erotizm bez beregov: Sbornik statei i materialov* [Eroticism without shores. Collection of articles and materials], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, pp. 391–406.
- Prikhod’ko, I.S. (1994), *Mifopoetika A. Bloka (istoriko-kul’turnyi i mifologicheskii komentarii k dramam i poemam)* [A. Blok’s Mythopoetics (historical, cultural and mythological commentary on dramas and poems)], VGPU, Vladimir, Russia.
- Prikhod’ko, I.S. (1999), *Aleksandr Blok i russkii simbolizm: mifopoeticheskii aspekt* [Alexander Blok and Russian Symbolism. Mythopoetic aspect], VGPU, Vladimir, Russia.
- Spivak, M.L. (2004), “Andrey Bely, his seven lovers and one mother”, Pavlova, M.M. (compiler), *Erotizm bez beregov: Sbornik statei i materialov* [Eroticism without shores. Collection of articles and materials], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, pp. 208–241.

Hansen-Löve, A. (2003), *Russkii simbolizm: Sistema poeticheskikh motivov: Mifopoeticheskii simbolizm nachala veka. Kosmicheskaya simbolika* [Russian Symbolism: A system of poetic motifs. Mythopoetic symbolism of the beginning of the century. Cosmic symbolism], Nekrasov, M.Yu. (transl.), Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.

### *Информация об авторе*

Ольга А. Богданова, доктор филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25а;

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия; 115184, ул. Новокузнецкая, д. 23Б; olgabogda@yandex.ru

### *Information about the author*

*Ol'ga A. Bogdanova*, Dr. of Sci. (Philology), RAS A.M. Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya Street, Moscow, Russia, 121069;

St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 23B Novokuznetskaya Street, Moscow, Russia, 115184; olgabogda@yandex.ru

УДК 82.09(44)

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-357-368

Французские писатели  
в освещении Нины Петровской –  
критика и переводчика

Мария В. Михайлова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия, mary1701@mail.ru*

*Аннотация.* Статья освещает деятельность Н.И. Петровской как переводчика и критика французской литературы. Указывается на роль В.Я. Брюсова в формировании творческого лица этой переводчицы и критика. Приводятся биографические сведения, которые могли сыграть свою роль в выборе книг для переводов и отзывов. Дается анализ оценки Петровской французских авторов, что помогало восприятию их творчества в России.

*Ключевые слова:* Нина Петровская, В.Я. Брюсов, Виктор Маргерит, Люси Деларю-Мардрюс, французская литература, перевод, критика

*Для цитирования:* Михайлова М.В. Французские писатели в освещении Нины Петровской – критика и переводчика // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 357–368. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-357-368

French writers in the coverage  
of Nina Petrovskaya, critic and translator

Mariya V. Mikhailova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,  
mary1701@mail.ru*

*Abstract.* The article highlights the activities of N.I. Petrovskaya as a translator and critic of French literature. It emphasizes the role of V.Y. Brusov in the formation of the creative personality of the translator and critic. The provided biographical information helps to realize what could play a role in her selection of books for translations and reviews. The analysis of Petrovskaya's assessment of French authors is given, which helped the perception of their work in Russia.

---

© Михайлова М.В., 2023

*Keywords:* Nina Petrovskaya, V.Ya. Bryusov, Victor Marguerite, Lucie Delarue-Mardrus, French literature, translation, criticism

*For citation:* Mikhailova, M.V. (2023), “French writers in the coverage of Nina Petrovskaya, critic and translator”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 3, pp. 357–368, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-357-368

Анализа того, что сделано Ниной Ивановной Петровской (1879–1928) в качестве пропагандиста и переводчика французской литературы, не существует. И это притом, что одно из сочинений Виктора Маргерита до сих пор переиздается именно в ее переводе, хотя издатели и дали роману другой заголовок – по имени главной героини – «Моника Лербье»<sup>1</sup>. Она же в свое время французский роман “La garçonne” перевела нечасто употребляемым русским словом «Холостячка», и при ее жизни он был в России издан трижды – в 1924, 1925, 1927 гг. Но не только ее переводческая деятельность пока не привлекала внимания. То, что ею сделано на поприще художественной литературы, также мало исследовано. К сожалению, до сих пор даже в серьезных исследованиях ее имя фигурирует в основном как имя женщины-вамп Серебряного века, соблазнительницы Андрея Белого, возлюбленной В.Я. Брюсова, истерички и морфинистки. Прервать эту порочную практику необходимо, и обращение к осуществленной ею популяризации французской литературы в России – хорошая возможность для восстановления справедливости.

Французская литература не сразу оказалась в центре внимания Петровской. В журнале «Весь» по поручению В.Я. Брюсова она на протяжении почти двух лет рецензировала главным образом книги русских авторов. И французская писательница Люси Деларю-Мардрюс (1874–1945) попала в поле ее зрения благодаря ему. К моменту, когда Петровская начала работать над переводом только что изданного во Франции романа “L’Acharnée”, она находилась в весьма плачевном психическом состоянии: разрыв с Брюсовым уже почти свершился, надежды на восстановление прежней близости таяли, для облегчения душевной боли она стала прибегать к морфию. Брюсов сочувствовал ей и пытался, как мог, отвлечь,

---

<sup>1</sup> См.: *Margérite V. Моника Лербье*. М.: МП «Мистер Икс», Б. г. (1993). 349 с. (Секс-пир. Жемчужины интимной словесности); *Margérite V. Моника Лербье*. М.: Geleos, 2002. 317 с. (Фавориты любви); *Margérite V. Моника Лербье*. Тайные страсти парижанки. М.: Гелеос: FanBook, 2007. 330 с. (Невинные грешницы).

привязать к жизни. Самым лучшим способом успокоиться он считал работу (для него это, несомненно, выглядело именно так). И когда у него появилась возможность воздействовать на издательскую политику многотиражной серии книг «Универсальная библиотека», выпускаемой московским издательством «Польза», он задает Петровской, находящейся в это время за границей, вопрос: «Хочешь работать для нее? Я немедленно вышлю Тебе книгу, которую перевести стоит, в лучшем смысле слова». И даже соблазняет ее вполне приличным гонораром. Но поскольку Петровская на тот момент не слишком хорошо владела французским языком, он хочет подстраховаться:

Вышлю также хороший французо-русский словарь, которого в Париже, конечно, не достанешь. Впоследствии я, разумеется, просмотрю твой перевод (ибо «ум хорошо, а два лучше»), и если хочешь, он будет помечен «Под редакцией Вал. Бр.»<sup>2</sup>.

Книга, которую *стоило* переводить и которая, как надеялся Брюсов, окажется небезынтересной для Петровской, и была романом Деларю-Мардрюс. Ее заглавие можно перевести как «Преследующая», «Ожесточенная». Публикации в «Универсальной библиотеке» в 1911 г. дали название «Исступленная». Почти одновременно он печатался в «Русской мысли» (№ 3-7)<sup>3</sup> под названием «Шеридан» (по имени одного из главных героев).

Начало публикации в журнале сопровождалось примечанием редакции, в котором было сказано, что г-жа Деларю-Мардрюс

...принадлежит к числу лучших поэтов современной Франции. Уже ее первые стихи смелым реализмом своих описаний и оригинальностью своих ритмов обратили на нее внимание критики и читателей. В своих дальнейших книгах (стихи, романы, новеллы, драматические произведения) г-жа Деларю-Мардрюс сумела освободиться от тех крайностей, за которые, не без справедливости, упрекала ее критика, и перейти к правдивому изображению жизни, в котором реализм смягчается чисто женственной мечтательностью и изяществом изложения. В романе, который мы предлагаем (в несколько сокращенном переводе) читателям... прослежена, с тонкой и вдумчивой наблюда-

---

<sup>2</sup>Брюсов Валерий – Петровская Нина: Переписка. 1904–1913. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 381.

<sup>3</sup>В издании: Брюсов Валерий – Петровская Нина: Переписка. 1904–1913. М.: Новое литературное обозрение, 2004 неверно обозначено начало публикации – № 2.

тельностью, духовная жизнь вступающего в жизнь юноши. При всем реализме многих сцен жизни и быта Нормандии и Парижа, хорошо знакомых автору, иные главы романа кажутся изящными «стихотворениями в прозе»<sup>4</sup>.

Предупреждение, конечно же, было написано Брюсовым, который заведовал литературно-критическим отделом журнала и уже перевел стихотворение поэтессы «Родной аромат»<sup>5</sup> и, вероятнее всего, знал прозу писательницы («Marie, fille mère», 1908; «Le Roman de six petites filles», 1909). Роман этот, конечно, прочитал, поскольку рекомендовал его редактору «Русской мысли» П.Б. Струве: «Этот роман... весьма “читабылен”, но вместе с тем литературен в лучшем смысле слова»<sup>6</sup>.

Петровская поначалу с энтузиазмом берется за перевод, который дается ей нелегко. В феврале она пишет:

Отвечаю тебе об этом злосчастном переводе: я посылаю совсем законченные листы и текст. Если нужно добавить еще, пришли, когда хочешь. Мне стыдно, что работа моя не имеет официального вида.... Там пропущены и слова, и фразы. Ведь мне некого спросить совета, не у кого справиться... Не беспокойся, я не поставлю тебя в «неловкое положение», и к 1-му марта будет готово. Но о третьей порции позволю мне дать ответ через несколько дней, – через 5–6. Я не знаю, удастся ли мне ее докончить. <...> Прости, что моя работа заставит тебя трудиться. Я виновата в этом...<sup>7</sup>

Как видим, у нее уже проскальзывают сомнения в возможности завершения начатого. Зато признания в неспособности закончить работу говорят о тяжелом психическом состоянии:

...не осталось *ничего, ничего*, я лишилась возможности не только работать, а даже и жить, дышать. Я пишу тебе так искренне затем, чтобы ты не считал мое возвращение перевода «злой выходкой», необдуманном поступком, о котором сама я буду жалеть. Я жалею, но иначе, чем ты думаешь. Мне горько, что так случилось с первой моей работой, которую я принимала серьезно и которую мне так хотелось сделать хорошо. Я уже сделала много, – почти все это, что вернула

<sup>4</sup> Русская мысль. 1911. № 3. С. 177.

<sup>5</sup> Французские лирики XIX века / Пер. в стихах и библиограф. примеч. Валерия Брюсова. СПб.: Пантеон, 1909. XXXI. С. 83.

<sup>6</sup> Брюсов Валерий – Петровская Нина: Переписка. С. 620.

<sup>7</sup> Там же. С. 543.

тебе, у меня переведено. Половина закончена и готова совсем, половина в черновой тетради. Пропал труд, пропала радость увидеть его конченным. <...> Но вина моя невольная... Пойми, просто пойми, – я не могу *ничего*, когда я *не с тобой*<sup>8</sup>.

Брюсову все же удается уговорить ее продолжать – ведь роман уже начал печататься в журнале (упоминаемые в письме листы с переводами высылаются в мае – а в июне они уже публикуются). Но работа все время прерывается: то Нина теряет переведенный текст, то его все же обнаруживает и т. п. Она понимает, что Брюсов очень тщательно редактирует ее перевод, но ей важно показать ему, как она старается: «Переводила – пусть скверно, но, клянусь тебе, – все, до единого слова, – *сама*»<sup>9</sup>. В этой фразе чувствуется определенная гордость сделанным, но все же, видимо, успех достигается таким усилием, что она колеблется. Поэтому трудно сказать, ею ли переведено то, что опубликовано в июльском номере журнала. Сомнения основаны на разночтениях, имеющих в журнальном и книжном вариантах. Если бы перевод был довершен Брюсовым, то разночтений, очевидно, не было бы. Но следует напомнить, что они встречаются на протяжении всего текста. А это, возможно, объясняется тем, что Брюсов журнальный текст отредактировал (поскольку репутацией этого издания он дорожил и нес за нее ответственность), а в «Универсальную библиотеку» давал то, что присылала ему Петровская.

У Петровской мы не найдем оценки романа в целом, отношения к его героям. Но сам тон ее писем – предельно трагичный, мучительный, горячечный – заставляет предположить, что название романа – «Исступленная» – было подсказано ее состоянием. Именно как «исступленная» говорила с Брюсовым его бывшая возлюбленная. И это ее мироощущение, безусловно, корреспондировало с разыгрывавшейся на страницах романа драмой, в которую она вольно или невольно погружалась... И что интересно: этот роман своеобразно продублировал события личной жизни Петровской, когда в ее окружении в Париже возник столь же юный, как и герой романа, влюбленный мальчик, отношения с которым оказались сложными и запутанными (о чем она постоянно сообщала Брюсову, видимо, желая вызвать его ревность)<sup>10</sup>.

Но если как переводчик Петровская проявила себя достаточно поздно, то ее критическое перо отточилось раньше. Брюсову, ко-

---

<sup>8</sup> Там же. С. 624–625.

<sup>9</sup> Там же. С. 660.

<sup>10</sup> Подробнее см.: [Михайлова, ле Гуи, 2017].

нечно же, хотелось занять свою возлюбленную, чьи силы уходили целиком на писание писем ему и любовные переживания, почти сразу же после их знакомства. Тогда из зарубежных авторов ее интересовал лишь Ст. Пшибышевский, которого она и открыла Брюсову. Но в начале 10-х гг. она уже почувствовала свою силу как критика, поэтому смело берется за рецензирование иностранных авторов для газеты «Утро России». Здесь она отработывает жанр «минирецензии», буквально в нескольких словах характеризующей и идейный замысел книги, и ее стилевые особенности. Почти всегда касается она и качества перевода. И отбор книг для отзывов делает, скорее всего, сама, так как в это время находится за границей и поэтому в курсе литературных новинок. Ранее из французской литературы в поле ее зрения попали только «Песни Билитис» Пьера Луиса в переводе А. Кондратьева<sup>11</sup>. В этой рецензии она характеризует стилизаторское направление, которое в русской литературе еще не получило распространения, и сожалеет, что немногие критики чувствуют, сколь плодотворным может быть «живое творческое воскрешение какой-либо прошлой... эпохи»<sup>12</sup> (с. 577), Петровская подчеркивает трудоемкость работы по воссозданию «психологии, стиля, бытовых условий и мельчайших деталей внутренней и внешней» обстановки, требующих «мозаичной тонкости художественно-стилистической отделки» (с. 578). Размышлять о стилизации она продолжит и спустя несколько лет в рецензии на роман Ж. Ломбара «Агония», подчеркнув, что за видимой «легкостью» и «стройностью» написанного стоят, «может быть, целые годы самого разностороннего изучения истории, быта и религии Рима и особенностей изображаемой эпохи», «ворохи черного материала». Зато результатом стал «грандиозный художественный план», где писатель дал уже «свободу своей широкой и пламенной фантазии» (с. 617). Нет сомнения, что такой вывод она могла сделать, наблюдая процесс работы Брюсова над «Огненным ангелом», когда поэтом были изучены груды книг. Поэтому она подчеркивает, что Ломбар транслирует не расхожие мифы о развратных патрициях и преследованиях христиан, а воскрешает перед читателем «многообразную жизнь» «подлинного прекрасного Рима» (с. 617). К стилизациям Петровская подходит достаточно строго, критикуя

---

<sup>11</sup> К сожалению, не удалось установить, где была опубликована рецензия. Но нет сомнения, что попросил о ней сам Кондратьев, с которым Петровская была хорошо знакома по издательству «Гриф».

<sup>12</sup> Здесь и далее наследие Н.И. Петровской цит. по: *Петровская Н.И. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика*. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. 960 с. Номер страницы приводится в скобках в тексте.

желание авторов осовременивать описываемое (особенно в плане психологии). В свое время ей не понравилось, что в «скульптурно-античном образе» Билитис проявились «чисто французские современные черты» (с. 578). Но при этом, считает она, можно находить в «чуждой нам психологии» людей отдаленных эпох «вечные общечеловеческие черты» и «неизменные чувства» (с. 617).

Вообще Петровская явно любит «легкой старомодностью» изложения. Так, у братьев Гонкуров ее привлекает «изысканно отточенный стиль, который ласкает слух длинными гармоническими периодами и плавностью изящно законченных фраз» (с. 607).

Заметим, что обычно выбираются ею книги с персонажами, либо не вписывающимися в традиционные представления о нравственности, либо выброшенными за борт жизни. Например, Билитис – куртизанка, готовая к «жертвенности, святости любовного подвига» (напомним, что сборник прозы Петровской назывался “Sanctus amor”!). Герой «Агонии» – «андрогин с божественным лицом», превращающий Рим в «один сплошной бессонный лупонар» (с. 617). Героиня Гонкуров Элиза – проститутка. А малыш в повести Г. Мало «Без семьи» – бродяжка. Вот и в романе Катула Мендеса «Дети греха» герои преступают «законы жизни и даже самой природы». Любовь брата и сестры передана автором, как она пишет, «виртуозно», он использует «все внешние эффекты пластического изображения», достигая «той глубины, где человек живет уже смутными, некристаллизованными брожениями», где им владеет «ненасытное стремление к бесконечному» (с. 618).

Довольно интересно, что Петровская как критик (в отличие от себя как автора) почти не акцентирует своей приверженности модернистскому искусству. Для нее реализм – вполне достойное и законченное в своем совершенстве явление. Реализм – это как «хорошие старые вещи» (с. 608), которые не теряют своей привлекательности со временем. А уж рассказы о вечном «человеческом страдании, незаметном и неслышном в шуме жизни» (с. 608–609) реалистам удаются лучше всего. О том, что Петровская способна высоко оценивать усилия писателей, работающих в реалистической парадигме, свидетельствуют два ее отзыва на произведения писавшего по-французски бельгийца Камиля Лемонье. В романе «Конец буржуа» были особенно ощутимы признаки натурализма, и Петровская совершенно справедливо сопоставляет автора с Золя, отдавая предпочтение второму, у которого находит более глубокое психологическое объяснение жизненных фактов и обстоятельств. Лемонье на ее взгляд недостает как раз обнаружения «психологических причин совершающегося» (с. 602). Она не разделяет пристрастия бельгийца к изображению «безымянных, страшных

и специфических “болезней буржуазии”», тому «распаду» и «гниению», которое настигает потомков. Однако недостаток мастерства писателя искупается точным распределением «острых сцен», что позволяет сохранить «равномерное напряжение внимания и интереса» (с. 602). Менее впечатлил ее роман «Адам и Ева». Чувствуется, что аморфно-вялое повествование ей не близко, хотя именно любовная тематика по большей части притягивала ее. Но если в «Песнях Билитис» она отметила «целомудренно-страстный гимн единой и вечной любви» (с. 578), то гимн «“девственной и здоровой души” к воскресшей ее природе» оставил ее равнодушной, ибо она уловила неспособность автора отрешиться от дидактизма. Ни один из образов романа не оставляет впечатления подлинной первобытности, «и человек, ушедший в лес, до конца остается самим К. Лемонье» (с. 619). Да, конечно, мы узнали о «внутренней жизни самого писателя», «мучительно и напрасно ищущего последнего прибежища на широком лоне матери-земли», о его душе, «утомленной неразрешимой... сложностью всей современной культуры», но такой поворот больше подходит лирике, а в эпическом роде рождает неподвижность и однообразие. Впрочем, она не отвергала возможности и самовыражения автора, но это больше соответствовало, по ее мнению, сказочно-фантастическим жанрам. Таким, например, как в рассказе о девочке-птичке в романе К. Мендеса «Люсиньоль», сделанном в «легких полувыцветших тонах бледной акварели», напоминающих сон, который тает «при первых лучах утра» (с. 618).

Но особенно высоко ценит она «столкновение» различных художественных приемов и даже систем. Изысканность стиля Гонкуров становится очевиднее «в сочетании с беспощадным натурализмом сюжета», что подчеркивает «неуклонно нарастающий трагизм». И сама свою рецензию она завершает крещендо: авторы дают «потрясающие описания медленного разложения человеческой души, обреченной жить и умереть в тюрьме», переходящие в «медленный “requiem”, глухие аккорды которого звучат последним утешением над тюремно-больничной койкой № 7999» (с. 607). Сухая цифра, которой оканчивается рецензия, производит оглушительное впечатление, режа и обжигая свою «бесстрастностью». Обычно Петровская избегает пышных метафор, играет только эпитетами. Но все же, когда ее что-то особенно поразит, может найти и запоминающийся образ («гигантский экран» «поэтического волшебного фонаря» (с. 617) в «Агонии» Ломбара).

Почти всегда упоминает она о качестве перевода. Теперь как знаток французского языка она может судить о нюансах исходного текста: «...очень несовершенный перевод “Агонии” иногда лишает стиль Ж. Ломбара присущей ему четкости и оригинального внут-

ренного ритма» (с. 617). Зато радостно зафиксирован ею «тщательный перевод» гонкуровской «Элизы» в противовес «грубому, лубочному переводу» (с. 607, 609) повести Мало. И, несмотря на дружеские отношения с Кондратьевым, она замечает, что его перевод не очень удачен.

Как видим, Петровская отзывалась главным образом на прозаические сочинения. Исключение ею было сделано только для П. Верлена и то потому, что его переводил Брюсов. У нее имеются два отзыва: на «Записки вдовца» в переводе С. Рубановича с предисловием Брюсова и на «Собрание стихов в переводе В. Брюсова». Но если в первой рецензии она подчеркивает, что французский поэт «не создан для перевода вообще», что усилия переводчика не достигают цели при всей любви к исходному материалу, ибо «неподражаемая грация», «изысканные оттенки исключительных внутренних переживаний» (с. 591) Верлена непередаваемы на чужом языке, то все эти утверждения аннулируются во второй. Брюсов, по ее мнению, совершил невозможное: он «приблизился к тому совершенству работы, которое доступно поэту-переводчику вообще» (с. 611). Произошло это потому, что работал над переводами – «брат-поэт» (так она именуется Брюсова). Только ему оказалась подвластна передача «тончайших замыслов поэтической фантазии» француза, «хрупких образов его тоскующей мечты», «едва уловимых намеков затейливо сплетающихся мыслей», «нежнейшая музыка и грубые голоса плоти» (с. 612). Ее похвалы удостаивается полнота представленного. Если высоко ценимый Петровской Соллогуб исключил католические стихотворения Верлена, то Брюсов не побоялся прикоснуться к совершенно новому для себя типу поэзии – религиозной, которая в данном случае совсем не похожа на «риторические рассуждения на теологические темы» (с. 612). Она вступает и в дискуссию относительно принципов перевода, заявив, что «отступления от подлинника» – это «сознательный прием», что, прибегнув к нему, переводчик добился передачи «изысканной оригинальности верленовского стиха» (с. 611), обогащенного ассоансами и внутренними рифмами.

«Брат-поэт» в понимании Петровской, – это не просто умелый и тонкий стихотворец-переводчик. Это именно то личностное совпадение, которое обеспечивает внутреннее постижение души другого человека. В этой рецензии уже содержится намек на ту концепцию личности Брюсова, которую спустя почти 15 лет разовьет Петровская в своих воспоминаниях о нем. Тут впервые она сформулировала свое понимание личности близкого ей человека: в нем всегда таилось «трагическое раздвоение», «непобедимая радость бытия» не устраняет «глухой тоски по неведомой красоте»,

«религиозная экстатичность» не отменяет «полного забвения Бога ради земных утех», «темная спутанность утонченных ощущений» соседствует с «простотой детского сознания». Его «гармоническое сердце» разрушается «грубыми касаниями жизни» (с. 611). Таким она видела своего избранника: затаившимся, противоречивым, сочетающим самые несовместимые ощущения и переживания.

В этой рецензии оказались обозначены условия успешного перевода: совпадение личностных особенностей переводимого автора и его «транслятора» на другом языке. Так происходило и у самой Петровской: чувствуется, что рецензии в «Утре России» написаны заинтересованным человеком. На эту мысль наталкивает их сравнение с единственной рецензией из «французского спектра»<sup>13</sup>, появившейся в берлинской газете «Накануне» в начале 20-х гг., сотрудничество с которой было для Петровской вынужденным (она лелеяла мысль о возвращении домой, поэтому беспрекословно выполняла поручения А.Н. Толстого, который был решающим голосом в газете, и думается, что «Жизнь Микель Анджело» Р. Роллана попросил Петровскую отрецензировать он). Получился какой-то вымученный, экстатический, с элементами стилистического дурновкусия отзыв. И дело не в том даже, хороша или плоха книга Роллана, а в том, что она по духу не близка рецензенту. Это несовпадение и вызывает тот диссонанс, который отозвался в рецензии штампами и неточными оборотами. Необходимость хвалить то, что не нравится, приводит к появлению таких эпитетов, как «глубоко-прозорливый талант», «сокровенная психологическая сущность», «огненный язык неизреченной духовности» (с. 751) и т. п. Повторим, для нее «совпадение» с анализируемым было не просто желательным, а даже обязательным. И дело не только в том, что она хотела писать только о нравящемся. Нет, нужно было «резонирование», отзвук – и тогда возникал нужный эффект.

Возможно, что именно это обеспечило удачу ее перевода романа В. Маргерита “*La Garçonne*” (1922). За перевод она взялась почти сразу же (в России он был издан вскоре), видимо, потому, что роман захватил ее своим содержанием: ведь в нем прослеживалась судьба и поведение девушки, смоделировавшей свою жизнь совершенно иначе, чем это сделала сама Петровская. Героиня романа, 23-летняя Моника, узнав перед свадьбой, что ее жених ей неверен, решает порвать с прошлой жизнью и отныне жить так, как живут мужчины: свободно относясь к физической любви, не беря

---

<sup>13</sup> Мы не учитываем отзыв на «Путешествие по Италии» И. Тэна, так как в данном случае, видимо, все же сыграла роль именно Италия, о которой Петровская могла судить из первых рук.

на себя обязательств, без раздумий, без угрызений совести. Сменив нескольких любовников, попробовав наркотики, став деловой женщиной, она влюбляется в Режи, который отвечает ей взаимностью, но не может простить ей ее прошлого. Ослепленный ревностью, он стреляет в нее. Но ее успевают заслонить собою ее знакомый, и в итоге все оканчивается благополучно: спаситель выздоравливает, Моника понимает, что он-то и любит ее по-настоящему, и она выходит за него замуж. Для Петровской могла стать запоздалым открытием реакция девушки на измену. Оказывается, можно не умолять вернуться, не взывать к милосердию (что она проделывала в отношениях с Брюсовым), не закрываться от мира, а взять на вооружение «мужской стиль жизни». И не просто менять любовников в отместку, желая вызвать ревность, а жить так потому, что это весело и удобно. То есть надо было найти в себе силы не делаться жертвою обстоятельств, а потом и упиваться этой ролью, а противопоставить «противнику» твердую убежденность в своей правоте и вообще радоваться жизни, чувствовать себя не униженной и брошенной, а твердо стоять на ногах и преодолевать препятствия. Вот, на наш взгляд, каков был комплекс мотивов, который подвигнул Петровскую к переводу и который обеспечил его блистательную естественность и живость.

Так что можно считать, что диалог Петровской как переводчика и критика с Брюсовым никогда не кончался...

### *Благодарности*

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект “Женщина-автор”: писательские стратегии и практики в эпоху модерна”, № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

### *Acknowledgements*

The research was supported by a grant from the Russian Science Foundation (project “Woman Author. Writing Strategies and Practices in the Modern Era”, No. 23-28-00348) at IWL RAS.

### *Литература*

---

Михайлова, Гуи ле Катрин 2017 – Михайлова М.В., Гуи ле Катрин. Нероковой треугольник // Брюсовские чтения 2016 года. Ереван: Лингва, 2017. С. 400–409.

*Reference*

---

Mikhailova, M.V. and Gui le Catrin (2017), “Non-fatal triangle”, *Bryusovskie chteniya 2016 goda* [Bryusov Conference 2016], Lingva, Yerevan, Armenia, pp. 400–409.

*Информация об авторе*

*Мария В. Михайлова*, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; mary1701@mail.ru

*Information about the author*

*Mariya V. Mikhailova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Leninskie gory, Moscow, Russia, 119991; mary1701@mail.ru

УДК 82-2

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-369-376

Пьеса Ильи Зданевича «лидантЮ фАрам»  
в политическом и метаполитическом контексте

Михаил П. Одесский

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, modessky@mail.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена изучению футуристической пьесы И.М. Зданевича «лидантЮ фАрам». Специалисты изучали заумный язык, на котором написана пьеса. Автор статьи преимущественно анализирует ее политический контекст. Пьеса «лидантЮ фАрам» символически указывает на завершение Первой мировой войны и на конец всего старого мира.

*Ключевые слова:* И.М. Зданевич, «лидантЮ фАрам», футуризм, заумный язык, Первая мировая война

*Для цитирования:* Одесский М.П. Пьеса Ильи Зданевича «лидантЮ фАрам» в политическом и метаполитическом контексте // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 369–376. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-369-376

Ilya Zdanevich's play "lidantU phAram"  
in a political and metapolitical context

Mikhail P. Odesskiy

*Russian State University for the humanities,  
Moscow, Russia, modessky@mail.ru*

*Abstract.* The article is about the study of I. Zdanevich's futuristic play "LidantU phAram". Experts studied the abstruse language (zaum') in which the play is written. The author of the article mainly analyzes its political context. The play "LidantU phAram" symbolically indicates the end of the First World War and the end of the whole old world.

*Keywords:* I. Zdanevich, "lidantU phAram", futurism, abstruse language (zaum'), the First World War

---

© Одесский М.П., 2023

*For citation:* Odesskiy, M.P. (2023), "Ilya Zdanevich's play 'lidantU phAram' in a political and metapolitical context", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 369–376, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-369-376

В годы Гражданской войны столица независимой Грузии Тбилиси стала важнейшим культурным центром, где особенную активность демонстрировали футуристы, прежде всего радикальная группа «41°» («Сорок первый градус»). Для звездного участника группы «41°» И.М. Зданевича на тбилисский период приходится создание драматической пенталогии («питЁрки дЕйстф»), озаглавленной «аслаабълИчья». Первая пьеса («дра») «Янко крУль албАнской», сыгранная в 1916 г., но изданная только в 1918 г. в Тбилиси, оказалась и первой художественной книгой Зданевича; вторая пьеса «асЁл напракАт» написана и напечатана в Тбилиси в 1919 г.; третья («Остраф пАсхи») и четвертая («згА Якабы») напечатаны в Тбилиси под маркой «41°» в 1919 и 1920 гг.; венчает цикл пьеса «лидантЮ фАрам», очевидно, задуманная в Тбилиси, опубликованная под той же издательской маркой, но в парижской эмиграции, в 1923 г.

Пенталогия «аслаабълИчья» единодушно признана вершиной футуристической зауми. Естественно, первые интерпретаторы – участник группы «41°» Игорь Терентьев («Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича», 1919 г., издательская марка «41°») и сам Зданевич (шутовски-автобиографический доклад «Илиазда. На дне рождения», прочитан в Париже в 1922 г.) – прежде всего изучали заумную систему как таковую, но авторское послание также не было обойдено их вниманием (карнавальное обыгрывание биографии Зданевича, инфантилизм, эротическое «неприличное», религиозное кощунство, зашифрованное в образе осла). Следуя контекстуальному подходу к пенталогии, я в давней статье анализировал политическую составляющую первой из «питЁрки дЕйстф» – пьесы «Янко крУль албАнской»: имелись в виду балканские события 1908–1914 гг. – от дипломатического кризиса, вызванного австрийской аннексией Боснии и Герцеговины, до развязывания Мировой войны [Одесский 2009, с. 306–314]. Соответственно, задача данной статьи – анализ политического (и метаполитического) контекста последней «дра» цикла: «лидантЮ фАрам».

\* \* \*

С точки зрения архитектоники, все пьесы, составляющие «аслаабълИчья» Зданевича, предваряются и замыкаются прямым

обращением к зрителям «хазЯина» – хозяина вертепного театра. Такого рода прологи и эпилоги, будучи признаком фольклорного вертепа, укоренены в «сниженной» традиции доклассицистической драмы. Шире: пролог и эпилог – отличный признак «мимесиса со-участия», генеральной модели драматических (и театральных) текстов, противопоставленной «мимесису со-зерцания», которые различаются (не вдаваясь в подробности) тем, что первая допускает поэтологическое общение с залом, а вторая – не допускает [см. подробнее: Одесский 2018, с. 10–24]. Эта поэтологическая возможность определила значимость «мимесиса со-участия» не только для старинной, но и для экспериментально-авангардной драмы, в частности, футуристической.

Адресованный к зрителям пролог – и в старинной, и в авангардной драме – предполагает краткое реферирование содержания и акцентирует принципиальные моменты авторского послания, что и осуществляет «хазЯин».

Пролог к пьесе «лидантЮ фАрам» содержит реплику «хазЯина», который сообщает «грАжанам»-сушателям, что «взял ыУмир» «лидантЮ» – художник Михаил Васильевич Ле-Дантю – и призывает послушать «пакА никралОк»<sup>1</sup>. Имя Ле-Дантю вынесено в заглавие (“phare” – по-французски «маяк, прожектор, фара, светоч»), и «дра» посвящается его памяти. Согласно «Илиазде», Зданевич в 1917 г., будучи в Восточной Турции, случайно узнал из газет о смерти друга и единомышленника: «Если имя этого живописца вам незнакомо, то это ничего не значит, вы вскоре его узнаете. Весь тот поток художественных идей, которые я излагаю, идет от него. Это была самая сильная фигура среди русских живописцев. Я сидел в Ишхане и плакал. Второй и последний раз в жизни».

Как и обещано в прологе, друг-художник Ле-Дантю фигурирует в качестве персонажа «дра» – «лидантЮ». Сюжет «дра» – фантастический, но достаточно отчетливый (что далеко не обязательно в футуристической драме). Эта событийная отчетливость обеспечивается тем, что, хотя в репликах персонажей – в основном тексте – безраздельно и самодостаточно царит пресловутая заумь Зданевича (напоминая своего рода оперу), в сценических указаниях (ремарках) сюжетные перипетии даны понятно.

Сюжетный ряд в «лидантЮ фАрам» – вслед за другими пьесами «питЁрки» и в соответствии с поэтикой фольклорного театра –

---

<sup>1</sup>Здесь и далее «питЁрка дЕйстф» и доклад «Илиазда» цит. по изд.: Зданевич И.М. (Ильязд). *Философия футуриста: Романы и заумные драмы / Подгот. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева; Сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008.*

построен на склоках, драках, убийствах, воскрешениях и т. п. Кстати, это поразительно близко к эпатажной пьесе Альфреда Жарри «Убю-король» (1896), сходным образом восходящей к аналогу вертепа во французской традиции – гиньоллю.

Открывается «дра» в царстве мертвечины, где «запъридУхяй» (согласно «Ильязде», кощунственный заместитель Святого Духа) предстает над «дОхлай», умершей женщиной – низменные «трупЁрды» («неологизм, удачно совмещающий мертвое тело со скатологией» [Марков 2000, с. 301]) суеются «вакрУ гдОхлай» – к ним присоединяется эстетический антагонист автора, реалист-«пиридвИжъни ктравашчИп» («травощип» – аллюзия на вегетарианство И.Е. Репина?), создающий нового союзника, «патърЕт дОхлай кагжывОй» (портрет «как живой», реалистический) – мертвечина торжествует – «запъридУхяй» пробуждает новые силы, «лидантиЮ паявъляица пишЫт здОхлай патърЕт нипахохОжай» (нереалистический, потому жизненный) – «патърЕт нипахохОжай» воскрешает «дОхлую», и далее та действует в единстве с новыми силами как «васъкрЕшая» – возвращается «патърЕт кагжывОй», но его уничтожают – вступают «трупЁрды», распинают «васъкрЕшую» – «запъридУхяй» их избивает – вступает «пиридвИжъник», который дерзко «стърилЯит взапридУхяя», но «лидантиЮ фхОдит» и ухлопывает передвижника – «патърЕт нипахохОжай» «касАица васъкрЕшай», она вторично воскресает и далее действует как «фтарИшна пъришЭчая» – в финале «жывЫи прахОдят мЁртвыи астаЮца».

Замыкается «дра» вертепным эпилогом – репликой «хазЯина»: «КанцОм канцОф». Эта реплика загадочна и многозначна.

Во-первых, она смутно подразумевает «finis».

Во-вторых, в «Илиязде» сам автор расшифровал реплику как архитектурный элемент – фрагмент пронизывающего пьесу заклинания «во имя бога асла // и святого запредухия // и бешеной матки // однопроходные ставят // второе пришествие // концом концов».

Смысл заклинания – амбивалентный. Как комментирует Зданевич, оно, безусловно, «неприличное»: «если женщина – мужчина, то почему и не стать нам однопроходными». Отсюда же вероятное присутствие в заклинании мужского полового органа: фонетическое – в слове «запредухия» (генитальная анаграмма не отменяет ассоциацию с «духом») и лексическое – «концом концов». Но одновременно заклинание – ритуально-кощунственное:

Служите панихиду по умирающему Зданевичу. После «Острова Пасхи» совершается второе пришествие. И какая распушенность

доводит меня вместо причастия перед смертью до кощунства. Вместо сошествия Святого Духа на апостолов, вызвавшего их глоссолалию, нисходит на меня Святой Запредухий.

Принципиально, что здесь автор приступает к толкованию, отталкиваясь не от предыдущей, а от третьей пьесы цикла – «Остров Пасхи». Ее заглавие – помимо таинственных скульптур, с восторгом принятых русским футуризмом, – столь же явно указывает на христианский праздник воскресения. Слово «пасха» многократно повторяется в третьей «дра» (построенной – как и весь цикл – на убийствах и воскресениях), а в финале «хазяин» произносит: «пасха атрицатильнай паказатиль смерти», – и затем очередной убитый персонаж (которого окропили менструальной кровью каменных баб) оживает. За Пасхой должна следовать Пятидесятница: «Остров Пасхи» открывает путь к «неприлично»-кощунственному «второму пришествию», которое провозглашено в «лидантЮ фАрам», которое свершается благодаря нисхождению Запредухия и посредством глоссолалии, то есть христиански мотивированной зауми.

\* \* \*

Ясность архитектуры и сюжета (по авангардным меркам) соответствует в драме «лидантЮ фАрам» внятности авторского послания. Еще В.Ф. Марков в классической истории футуризма указывал, что эта драма сочетает в себе «фарс и разработку эстетических задач», исследуя «природу реальности» и «ее отношение к искусству» [Марков 2000, с. 301], а Т.Л. Никольская уточняла: «Сцены эротической вакханалии сплетены в драме с размышлениями о путях нового искусства, побеждающего застывший академизм» [Никольская 2002, с. 67]. На этом фоне определяется первая – эстетическая – функция персонажа «лидантЮ», и закономерно, что написанный им «патърЕт нипахохОжай» в заумном монологе – перед вторичным воскресением «дОхлай» – произносит антиакадемическое «дАм дадА».

Вторую функцию персонажа «лидантЮ» – кроме эстетической – правомерно назвать антивоенной, политической. Собственно начинается пролог «хазЯина» с того, что война «акалЕла» и одновременно с этим «взял ыУмир» «лидантЮ». Аналогично в «Илиазде» автор – непосредственно после рассказа о смерти Ле-Дантю – продолжает: «Стало ясно: война кончается».

Разумеется, в 1917 г. Мировая война пока не кончилась, однако для России, где начиналась революция, война все-таки «акалЕла». Более того, и формальный финал Мировой войны в прологе также

угадывается: «авышА льВирсай <...> чіризнатАриуса климансО». Жорж Клемансо, премьер-министр Франции в 1917–1920 гг., под-писал («нотариус») в Версале («Вирсай») мир, победоносно для Антанты завершивший войну. То есть в «дра» установлена смы-словая связь между смертью художника и концом Мировой войны.

Показательно, что в основном тексте персонаж «лидантЮ» – ухлопав «пиридвИжьника» – венчает свой заумный монолог лексическим милитаризмом «ЖаминИ». Жомини – хрестоматий-но известный теоретик военного искусства, но и (что удобно для насмешника Зданевича) персонаж популярного шуточного стихо-творения Д.В. Давыдова «Песня старого гусара» (1817):

Говорят, умней они...  
Но что слышим от любого?  
Жомини да Жомини!  
А об водке – ни полслова!<sup>2</sup>

Эстетическая и политическая функции «лидантЮ» логично синтезируются при учете идеологии футуризма. Так, эффектный трансфер милитаристской образности в футуристическую эсте-тику реализовал В. Хлебников в стихотворении «Воспоминания» (опубликовано посмертно, написано в 1915-м военном году):

Достойны славы пехотинцы,  
Закончив бранную тревогу.  
Но есть на свете красотинцы  
И часто с ними идут в ногу.  
Вы помните, мы брали Перемышль  
Пушкинианской красоты, –  
Не может быть, чтоб вы не слышали  
Осады вашей высоты.  
Как судорга – пальба Кусманека,  
Иль Перемышль старый старится?  
От поцелуев нежных странника  
Вся современность ниагарится<sup>3</sup>.

Перемышль – австрийская крепость, взятая в 1915 г., генерал Кусманек – ее комендант, но формула «Перемышль Пушкини-

<sup>2</sup> Давыдов Д. Стихотворения / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. В.Э. Вацура. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 85.

<sup>3</sup> Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. Р.В. Дуганова. Т. 1: Стихо-творения 1904–1916. М.: Наследие, 2000. С. 322.

анской красоты» очевидно становится обозначением оплота художественных противников футуристов.

Аналогично – в пьесе Зданевича (по многим пунктам оппониравшего Хлебникову). Когда «лидантЮ» убивает передвижника, «хазЯин» комментирует: «БискрОвная убийства», – что значит убийство, но футуристически-художественное. Оценка весомая тем более, что отсылает к начальному этапу работы над циклом: «Безкровное убийство» – название футуристической группы (среди ее участников Зданевич и Ле-Дантю), выпускавшая одноименный журнал, в специальном «албанском» выпуске которого (1916) были ехидно изложены похождения на Балканах журналиста Янко Лаврина – источник пьесы «Янко крУль албАнской».

Такого рода аллюзивный мост, перекинутый от конца к началу, позволяет иначе взглянуть на синтез эстетического и политического в «питЁрки дЕйстф», несколько сдвинув акцент в сторону политической составляющей.

Однако прежде необходимо оговорить, что пьесы цикла со второй по четвертую образуют особую группу, для которой политический контекст нерелевантен (по крайней мере, насколько сейчас правомерно судить). Напротив, для первой и последней пьесы политический контекст значим: злоключения Янко связаны с началом Мировой войны, а нелепая смерть Ле-Дантю – с ее концом. В докладе «Илиазда» сам автор подчеркивает связь этих событий. Сразу после слов «Стало ясно: война кончается» он пишет: «Тот круг идей, который начался в Албании, – принц Вид – так называемый дурацкий вид («дурацкий вид» – намек на правление в тогдашней албанской столице Дураццо немецкого князя Вида, в 1912 г. навязанного европейскими странами в государи Албании. – М. О.) – был исчерпан. Война была изжита».

Парадигма войны («круг идей») изжита, автор осмысляет ее из 1922 г. и в докладе продолжает: «Свой настоящий круг начала революция». В свои права вступает парадигма революции, и в перспективе тотальной гибели старого мира допустимо (с известной осторожностью) назвать третью функцию персонажа «лидантЮ» – апокалиптической (см. об апокалиптике футуристов: [Кацис 2000, с. 12–33]) и/или метаполитической. Именно ситуация второго пришествия «мотивирует», почему Ле-Дантю умер, но «лидантЮ» борется с академической мертвечиной.

Итак, хотя Зданевич пишет после революции, во время Гражданской войны, однако он ретроспективно помещает пенталогию в «круг идей» Мировой войны – в политический и метаполитический контекст завершившейся эпохи.

## Литература

---

- Кацис 2000 – *Кацис Л.* Русская эсхатология и русская литература. М.: ОГИ, 2000. 566 с.
- Марков 2000 – *Марков В.Ф.* История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.
- Никольская 2002 – *Никольская Т.Л.* Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 320 с.
- Одесский 2009 – *Одесский М.* Пьеса Ильи Зданевича «Янко крУль албАнскaй» и балканский вопрос // Авангард и идеология: Русские примеры / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Белградский ун-т, 2009. С. 306–314.
- Одесский 2018 – *Одесский М.П.* «Мимесис со-зерцания» и «мимесис со-участия» в истории русской драмы XVII–XXI вв. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 296 с.

## References

---

- Katzis, L. (2000), *Russkaya eskhatologiya i russkaya literature* [Russian eschatology and Russian literature], OGI, Moscow, Russia.
- Markov, V. (2000), *Istoriya russkogo futurizma* [History of Russian Futurism], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Nikol'skaya, T.L. (2002), *Avangard i okrestnosti* [Avant garde and surroundings], Izd-vo Ivana Limbakha, Saint Petersburg, Russia.
- Odesskiy, M. (2009), "Ilya Zdanevich's play "YAnko krUl' albAnskaj" and the Balkan question", *Avangard i ideologiya: Russkie primery* [Avant garde and Ideology. Russian examples], Belgradskii universitet, Belgrad, Serbia, pp. 306–314.
- Odesskiy, M.P. (2018), "Mimesis so-zertsaniya" i "mimesis so-uchastiya" v istorii russkoi dramy XVII–XXI vv. ["Mimesis of co-reflection" and "mimesis of co-participation" in the history of Russian drama of the 17<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries], Nestor-Istoriya, Moscow, Saint Petersburg, Russia.

## Информация об авторе

*Михаил П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; modessky@mail.ru

## Information about the author

*Mikhail P. Odesskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; modessky@mail.ru

## Мена имен: Хлебников, Асеев и Библер

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

*Аннотация.* Философ В.С. Библер с опорой на Хлебникова развивал учение о двойственности глагольной семантики: указание на формальное действие и перформативное производство действия. Поэтическая этимология позволяла выделить неизменное ядро указания на свойства вещи и изменчивые элементы перформативности. Но такое специфическое понимание социальной перформативности глагола развивается не столько Хлебниковым, сколько Николаем Асеевым в учении о «мене имен», где приведены примеры, совпадающие с примерами Библиера. Библер помещает Асеева и других футуристов в тень Пастернака, потому что распространяет учение о двойном действии на историю мысли, создавая ряд гипотез об особенностях развития русской мысли XX в. Мы можем говорить о поэтической истории мысли как изобретении Библиера. Идея Библиера продуктивна для филологического анализа, потому что требует наравне с синтагматичностью высказывания выделять парадигматичность перформативных приемов, что позволяет непротиворечиво анализировать как русскую поэзию авангарда, так и позднейшую поэзию.

*Ключевые слова:* Библер, Асеев, Хлебников, поэтическая этимология, философия языка, перформативность, авангард

*Для цитирования:* Марков А.В. Мена имен: Хлебников, Асеев и Библер // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 377–385. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-377-385

## Change of names. Khlebnikov, Aseev, and Bibler

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
markovius@gmail.com*

*Abstract.* The philosopher V.S. Bibler, relying on Khlebnikov, elaborated on the duality of verbal semantics: indication of formal action and performative production of action. The poetic etymology helped to distinguish the unchanging

core of the indication of the properties of the thing and the changeable elements of performativity. But such a specific understanding of the social performativity of the verb was developed not so much by Khlebnikov as by Nikolai Aseev in his doctrine of the change of names, which gives examples that coincide with those of Bibler. Bibler places Aseev and other futurists in the shadow of Pasternak because of the extension of the doctrine of double action to the history of thought, making a number of hypotheses about the specifics of the development of twentieth-century Russian thought. We may speak of the poetic history of thought as an invention of Bibler. Bibler's idea is prolific for philological analysis because it permits us, along with the syntagmaticity of the utterance, to single out the paradigmaticity of performative techniques, which facilitates a consistent analysis of both the Russian avant-garde poetry and the later poetry.

*Keywords:* Bibler, Aseev, Khlebnikov, poetic etymology, philosophy of language, performativity, avant-garde

*For citation:* Markov, A.V. (2023), "Change of names. Khlebnikov, Aseev, and Bibler", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 377–385, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-377-385

В.С. Библиер в своих фундаментальных работах [Библиер 1975; Библиер 1991] часто цитирует поэтов, прежде всего Хлебникова и Пастернака, но по-разному. Пастернак для него совпадает с самой жизнью: спонтанность, избыточность, смешение чувств и слов – все это есть в природе и тем более должно быть продолжено в обществе. Если верить Библиеру, неокантианское и бахтинское различие *данности* и *заданности* у Пастернака доведено до предела именно потому, что всякое должное возникает там, где сущее, – но сразу проецируется в мир людей, исчезает в своей прежней самоидентичности в лакунах внутренней речи и возрождается для того, чтобы определить истинные события человеческого диалога. Так сходятся реальность в ее «смутной естественности» и речь в ее честной социальной прямоте [Библиер 1991, с. 50]. Тогда как Хлебников, напротив, всякий раз расходится с жизнью, создавая «очень глубокие образы речи-мышления» [Библиер 1975, с. 373], он конструктивист и утопист, который не создает никакой заданности, но смотрит в каждом своем высказывании, как данность работает, как она догоняет себя или оказывается чем-то большим, чем она сама. Именно такое медленное, мучительное, трудовое растоществление данности и оказывается для Библиера началом анализа природы диалога. Библиер и создает вокруг Хлебникова ту систему интерпретаций, которая сопоставима, например, с интерпретациями Целана во французской теории. При этом, если сюжет

французских интерпретаций ясен, то сюжет Библера требует реконструкции.

В книге о Бахтине [Библер 1991] Библер выстраивает удивительные генеалогии всякий раз, когда говорит о переходе от теории в широком смысле к практике в столь же широком смысле. Так, он говорит, что Невельский круг Бахтина мог через Вагинова повлиять на обэриутов и их жизнетворческие стратегии. «Но к этому времени мысль и стиль (исчезнувшего) семинара уже впитались в плоть и кровь нашей культуры, – в неузнаваемом виде, в преображенной форме» [Библер 1991, с. 34]. Просто то, что было в этом кругу театром интеллектуальной жизни, некоторым ренессансным диалогом, культ которого, с опорой на Баткина, создавал Библер, в кругах обэриутов становится способом определить себя, вписать свою личность в этот диалог. Также Библер предполагает в этой же книге влияние Бахтина на Выготского [Библер 1991, с. 102], с оговоркой, что «это уже иной вопрос, которого мы сейчас не касаемся», – несмотря на то, что повлиять мог разве что Выготский на Бахтина, и то лишь на одну идею изменчивости внутренней речи, а не только внешней. Но для Библера существенно, что Бахтин создает определенный способ кружковой работы, запускающий производство идей и позволяющей уже в самой жизни отличать более напряженный созидательный проект от менее напряженного. В таком случае и психология искусства, и психология возраста Выготского оказывается только моментом диалогизма Бахтина.

Эти примеры говорят о том, что Библер различает два действия, собственно доступное нам действие, устраиваемое нами и имеющее свое именное обозначение, в том числе и место в классификаторе историко-философских или интеллектуальных свершений – и другое, свободное действие, которое уже сама жизнь, которое может обернуться и именем, и глаголом, и ростом, и особым пастернаковским переживанием жизни. Очевидно, что за такой необычной, без ссылок, историей философии стоит некоторая интеллектуальная модель, которая и служит предметом реконструкции нашей статьи. Но прежде чем мы найдем эту модель, нужно сказать, что собственно сделало Бахтина ключевым для Библера мыслителем, помимо универсализации идеи диалога как начала любого культурного действия. Иначе говоря, мы предлагаем отнести к бахтинизму Библера не синтетически, а аналитически, в том числе имея в виду его философию языка, часто имплицитную. Вообще, Библер очень хорошо знал философию языка, в частности, работы Витгенштейна, но это тема большого исследования, тогда как мы просто показываем, что аналитический подход к наследию Библера возможен.

В полемике со Шкловским, который, по мнению Библера, не может до конца освободиться от отнесения Бахтина к готовым категориям «писателя», «филолога» и т. д., философ говорит, что мир Бахтина устроен как утопическая архитектура Хлебникова, в которой дом представляет собой каркасную конструкцию, и любая квартира может при этом менять свою клетку, перемещаться перемещаться «в пустую ячейку других, таких же полуопустошенных, полузаполненных зданий, в других городах и странах» [Библер 1991, с. 93]. Иначе говоря, в этой архитектурной утопии нет мест, *топосов*, есть только функция, но она полностью зависит от задания, которое осознано как внутренняя совесть не то квартиры, не то владельца квартиры. Так и у Бахтина в изложении Библера любой фрагмент может перемещаться в любой другой порядок анализа, любой другой речевой жанр. Это как раз *становление*, но не только терминов, но и самих условий становления термином, что делает каждое чтение Бахтина новым – потому что тот же «речевой жанр» еще раз переопределяется в новом контексте. По сути, Библер в своей книге изобретает режим перечитывания Бахтина по образцу перечитывания поэзии, когда каждое новое чтение открывает какие-то стороны чтения предмета.

Но как раз метафора здания оказывается сложной: если в утопиях Хлебникова просто преодолевается пространство и время (заметим, что этот трактат «Мы и дома», который подразумевает Библер, хотя не называет по имени, Хлебников писал в 1914–1915 гг., в эпоху Первой мировой войны), то в изложении Библера само перемещение квартиры есть собственная авторская воля жителя, творческое решение, тогда как дальнейшее существование этой квартиры в качестве предмета, узла, источника действия, источника эмоций и т. д. оказывается парадигматическим, оказывается той самой жизнью с ее многообразием жизненных форм и грамматических форм (существительное, глагол, местоимение и т. д.), в которую и опрокидывает нас настоящая поэзия. Тем самым, Хлебников помогает сформулировать модель, в которой наравне с первичным действием, просто квалифицируемым, относимым к какой-то ячейке, именуемым, есть и второе, продолжающееся действие, уже свободное во всей шири жизненного мира.

Согласно Библеру, Хлебников в своих поэтических этимологиях изобрел именно такой механизм двойного действия. Для Библера звук работает не как ассоциация, а как сознание в том смысле, как его и могли понимать тогда в СССР 1975 г. – как сингулярное столкновение с сопротивлением материала, благодаря которому возможна работа мысли, в конце концов улучшающая работу труда, снабжающая горячей совестью сам труд. Но это понимание

сознания, каноническое для марксизма-ленинизма («пролетарское сознание»), оказывается частью новой феноменологии творчества:

Представим, что звуки человеческой речи (именно как моменты единой речи) – это интериоризированные (точнее, еще не обнаруженные) действия по отношению к предметам внешнего мира (вращения – ввв! удара – ддррр! кошения – «коси, коса, пока роса...»). В звучание входит и сопротивление материала – дерева, земли, камня; движения сразу меняются, становятся более напряженными, тугими, более мягкими, погружающимися, пластичными, преобразуются и звуковое – внутреннее – наполнение этих движений: р-ыть, л-ить, п-ить (погружать в себя), б-ить (быть – от себя), быть (в себе). Одно движение переходит в другое, одно противодействие сменяется иным, звучания соединяются, сливаются, разделяются... Уже не уловить их изначальное происхождение. У Хлебникова этот образ предельно поэтичен (какой кошмар, если принять его чересчур всерьез!), он разветвляется и углубляется, он становится поэмой внутренней речи, может быть, одной из лучших поэм на русском языке [Библер 1975, с. 373–374].

Из этой большой цитаты мы видим, что звуки сначала номинируют действия, становятся их именами, подробными характеристиками, но потом напряженность, мягкость и другие свойства действия разыгрываются перформативно благодаря завершенности глагола, который уже далек от начального происхождения – как ячейка в новом доме далека от начального происхождения, но при этом работает в живом жизненном мире. Как жизнь разветвляется и углубляется, так и внутренняя речь, понимание того, что именно произошло, то есть сознание, творчески соединяющее различные вещи, ветвится и углубляется, создавая настоящую поэму внутренней жизни. Так Библер, чтобы создать более свободную модель сознания, соединяет свою интерпретацию архитектурной утопии Хлебникова со своей интерпретацией его этимологизирования.

Этот ряд «бить, лить, рыть, пить, вить» был усвоен последователями Библиера, например:

Вот послушайте: слова **бить**, **лить**, **рыть**, **пить**, **вить** – они отличаются только первым звуком. И кажется, что этот первый звук у них *правильный*, что он *подходит* к тому, что значит каждое слово. *Лить*, действительно, звучит более *льюще*, чем *рыть* [Берлянд 2016, с. 52].

Заметим, что здесь эта двухчастная схема сохраняется; только в рамках диалога и всё же отказа от хлебниковских произвольных

этимологий, его «внутреннего склонения», номинация названа кажущимся правильным, а затем идет перебор *жизненного мира* разных форм: лить, льюще и т. д.

Сам Библер называет эту перформативность *сказанностью*, имея в виду тождество внутренней речи и возможных действий внутри жизненного мира, что, конечно, напоминает уже «просвет» Хайдеггера и подобные гипотезы континентальной философии, на которые Библер не ссылается. Приведем опять же большую цитату:

Каждое человеческое действие всегда адресовано, каждый предмет труда кому-то «сказан»; загонщику дичи «сказаны» стрелы сидящих в засаде; станок на заводе «сказан» рабочему за другим станком; колонна Парфенона «сказана» жителю Афин. И если непосредственные трудовые действия в их направленности на предмет воплощены в камне, металле, злаках, то «сказание», «сага» этих действий только подразумевается, эти действия существуют в живом процессе общения, они молчат о своем «сказании», их «сказание», их речь мыслится (и мыслится именно как форма общения, как «два пишем, пять в уме») как нечто радикально неинформационное [Библер 1975, с. 374].

Это позволяет отказаться от ложных этимологий: раз сказанное молчит о своем сказании, то мы можем не заниматься семантикой «б» в «быть», но только утверждать, что это была информационная единица, тогда как реальная хлебниковско-бахтинская поэма-сказание, внутренняя речь в широком смысле, радикально неинформационна, она не информирует, она проживается в диалоге.

Заметим также, что если каждый предмет труда кому-то «сказан», это не адресация в бытовом смысле, но в философском – отделения жизненного мира высказывания от готовых употреблений. Поэтому далее как раз Библер подробно рассуждает, что архитектор прежде всего конструирует пустоту, то есть пространства, где употребления оказываются не так важны, в сравнении с жизненным миром. «Мысль и есть именно “эллипсис”, пустота, пропуск (пропуск в чем-то, пропуск куда-то), она всегда подразумевание» [Библер 1975, с. 375]. Так Библер создает многозначность пропуска, как возможности, а не только отсутствия, что напоминает сразу множество теорий континентальной философии, от поэтико-философских этимологий Хайдеггера до «негативной диалектики» Адорно.

Но замечательно, что этот ряд, который приводит Берлянд, только с «жить» вместо «вить», появляется как тема рассуждения о множественности частей речи и жизненности переживаний от каждой части речи, в статье Асеева 1951 г., где поэт требует «про-

следить, какие похожие слова образуются от них и какие приставки управляют этими глаголами, изменяя их значения» [Капинос, Лощилов 2020, с. 298]. Опираясь на ресурсы русского и славянских языков, Асеев говорит, сколь разные части речи можно произвести от этих неопределенных форм глагола, требуя «продуктивно прислушиваться к звучанию слов, к их взаимному родству, находить их родовые гнезда» [Капинос, Лощилов, с. 299]. Хотя Асеев и сводит в конце концов вопрос просто к изучению богатств русской речи, не имея возможности развернуть авангардный перформанс, современная интерпретация [Капинос, Лощилов 2020, с. 310] показывает глубокую связь «мены имен» по Асееву с его работами времен расцвета футуризма, когда он видел и в словотворчестве футуристов, и в официальных аббревиатурах, и во влиянии диалектов новые возможности для социального действия. Библеру явно не были известны ранние работы Асеева, такие как «Мена имен», но статья 1951 г., напечатанная в «Новом мире»<sup>1</sup>, никак не могла пройти мимо него.

Таким образом, Библер опирается не столько на Хлебникова с его конструктивизмом, в котором сама природа вещей должна была измениться, сколько на Асеева, друга Пастернака. Дело в том, что Библиера мало занимает онтология, для диалогиста сущность вещей не важна, и тем более утопия съедобной земли или какая-либо еще утопия Хлебникова. Из всего наследия Хлебникова он выбирает то перформативное учение, которое, конечно, содержится во «внутреннем склонении» Хлебникова, но которое у Асеева приобретает смысл футуристической *парадигматической*, а не *синтагматической* актуализации реальности благодаря множественности частей речи, а значит, и множественности режимов перформативного нахождения в мире. Библер хорошо знал Асеева и даже цитировал его стихи на своих лекциях. Но при этом он единственным поэтом конструирования истины считает Хлебникова, а единственным поэтом конструирования жизни – Пастернака. В конце концов, Библер заканчивает изложение как будто Хлебникова, а на самом деле Асеева, так:

Действие (предмета или на предмет), превращенное в речь, во внутреннее звучание, оказывается деятельностью, замкнутой на меня. Что же внутри меня является тем камнем, землей, деревом, которые подвергаются «обработке»? Только я сам. Больше никто. Но кто такой – «я сам»? «Я» – все более обогащенный теми «эллипсисами» культурных смыслов, которые развиты во мне вместе с внешней речью

---

<sup>1</sup> Асеев Н.Н. Жизнь слова // Новый мир. 1951. № 4. С. 176–192.

и которые все более свободны от исходных звуков-действий, от моей природной наполненности [Библер 1975, с. 376].

Диалогизм Библиера переворачивает стандартную гносеологию диамата, познание трудовых практик, делая это познание не целью наших усилий, а предпосылкой для более свободного отношения к себе и факту своего бытия, а об онтологии просто призывает не заботиться, а отпустить ее на волю культурных смыслов.

Библер указывает здесь же на загадочные картинки, вроде «найди мальчика», как на модель культуры, когда из пустот складывается фигура, но эта фигура означает просто отсутствие, просто тот самый простор. Точно так же мысль состоит из некоторых данных, но данных в ней нет, есть только возможность представить самого себя этим данным. Не рассуждая специально о философской программе Библиера, мы можем сказать, что здесь заключена и филологическая программа анализа поэзии. Анализируя поэзию авангарда, вполне можно различать номинацию как определенный способ запомнить что-то из реальности или мыслей о ней, и перформативность как возможность увидеть как раз отсутствие прежней мысли, прежней опоры для номинации. Не так существенно, что этот образ держится на звучании «б», а другой – на звучании «л», существенно только то, что эти образы оказались только поводом для перемещения жилой ячейки туда, где она может «обрабатывать» меня как хозяина ячейки благодаря вовлечению во всё большую перформативность бытия, благодаря ответственному диалогу. Асеев оказывается в тени Пастернака, как просто специалист по языку – в тени специалиста по жизни, который и отпустил онтологию, вместе с языком и специалистами по нему, на волю. В таком случае, действительно, Хлебников оказывается изобретателем этой новой многоплановой перформативности, а Пастернак – тем, кто показал, как она работает.

## *Литература*

---

- Берлянд 2016 – *Берлянд И.Е.* Загадки слова. М.: Рипол-Классик, 2016. 438 с.
- Библер 1975 – *Библер В.С.* Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). М.: Политиздат, 1975. 400 с.
- Библер 1991 – *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс: Гнозис, 1991. 176 с.
- Капинос, Лоцилов 2020 – *Капинос Е.В., Лоцилов И.Е.* Николай Асеев: из публикаций в печати Дальнего Востока (1918–1920) // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 292–322.

*References*

---

- Berlyand, I.E. (2016), *Zagadki slova* [Riddles of the word], Ripol-Klassik, Moscow, Russia.
- Bibler, V.S. (1975), *Myshleniye kak tvorchestvo. (Vvedenie v logiku myslennogo dialoga)* [Thinking as creative work. (Introduction to the logic of mental dialogue)], Politizdat Moscow, Russia.
- Bibler, V.S. (1991), *Mikhail Mikhaylovich Bakhtin, ili Poetika ku'tury* [Mikhail Mikhailovich Bakhtin, or Poetics of Culture], Progress, Gnozis, Moscow, Russia.
- Karinos E.V. and Loshchilov, I.E. (2020), "Nikolai Aseev. Publications in the press of the Russian Far East (1918–1920)", *Kritika i semiotika*, no. 1, pp. 292–322.

*Информация об авторе*

*Александр В. Марков*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

*Information about the author*

*Aleksandr V. Markov*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

Вторичная авторская венаходимость  
и интертекстуальность:  
Арсений Тарковский и Юрий Казарин

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Московский государственный лингвистический университет  
Москва, Россия, elena\_seifert@list.ru*

*Аннотация.* Опираясь на теорию авторской венаходимости М. Бахтина, автор статьи изучает синтаксическое влияние поэтики Арсения Тарковского на поэтику Юрия Казарина через анализ активно семантизированной границы. Казарин как принимает влияние Тарковского, так и противостоит ему, особенно на синтаксическом уровне. Из явных отличий их лирики на первый план проступает интерес Юрия Казарина к анжамбеману, сниженный у Арсения Тарковского. Если у Тарковского граница стихового и синтаксического рядов не перегружена и усиление разрыва этой границы может служить сигналом финала стихотворения, то у Казарина нагрузка на границу проявляется уже в начале стихотворения. Для Тарковского активно семантизированная граница скорее минус-приём, поэт зачастую демонстрирует силу лексической окраски слова в середине стиха. Казарин практикует акцент на клаузуле, экспериментируя со сменой рифмовки, в то время как Тарковский использует рифму как дискретное средство активной семантизации текста.

*Ключевые слова:* вторичная авторская венаходимость, интертекстуальность, активно семантизированная граница, Арсений Тарковский, Юрий Казарин

*Для цитирования:* Зейферт Е.И. Вторичная авторская венаходимость и интертекстуальность: Арсений Тарковский и Юрий Казарин // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 386–396. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-386-396

## Secondary authorial outsidership and intertextuality. Arseny Tarkovsky and Yuri Kazarin

Elena I. Seifert

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,  
elena\_seifert@list.ru*

*Abstract.* Based on the theory of the author's outsidership of M. Bakhtin, the author of the article studies the syntactic influence of the poetics of Arseny Tarkovsky on the poetics of Yuri Kazarin through the analysis of an actively semantized boundary. Kazarin both accepts the influence of Tarkovsky and opposes it, especially at the syntactic level. Of the obvious differences in their lyrics, Yuri Kazarin's interest in the enjambement, reduced in Arseny Tarkovsky, comes to the fore. If in Tarkovsky the boundary of the verse and syntactic series is not overloaded and the intensification of the gap in this boundary can serve as a signal for the finale of the poem, then in Kazarin the load on the boundary appears already at the beginning of the poem. For Tarkovsky, the actively semantized boundary is rather a minus device, the poet often demonstrates the power of the lexical coloring of the word in the middle of the verse. Kazarin practices the emphasis on the clause, experimenting with changing rhyme, while Tarkovsky uses rhyme as a discrete means of active text semantization.

*Keywords:* secondary author's outsidership, intertextuality, actively semantized border, Arseniy Tarkovsky, Yuri Kazarin

*For citation:* Seifert, E.I. (2023), "Secondary authorial outsidership and intertextuality. Arseny Tarkovsky and Yuri Kazarin", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 386–396, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-386-396

По М. Бахтину, надбытийная напряженная активность автора – необходимое условие эстетического оформления наличного бытия [Бахтин 2000, с. 241]. По отношению к бытию автор находится в отношении внеаходимости (трансгредиентности, внеположности), бесстрастном восприятии бытия как пассивного предмета изображения. Помимо реальной действительности, в поле зрения автора может оказаться привлекающая его художественная реальность, созданная другим художником (а чаще несколькими). Автор и изображаемое им бытие переживают влияние этой художественной системы (систем) или отдельных ее элементов. В одной из своих работ я даю определение интертекстуальной вторичной авторской внеаходимости (трансгредиентности, вне-

положности), или авторской вменяемости второго уровня: это выход автора из изображаемого реального бытия и сопротивление в процессе творчества художественному миру другого автора как мирообразу, усмирение этого влияющего мира, вовлекшего в себя через интерес к нему, с помощью ослабления своей идентичности в нем<sup>1</sup>. Помимо интертекстуальной вторичной авторской вменяемости возможна переводческая вменяемость.

Ю. Подковырин, изучая программную книгу Х.-Г. Гадамера «Wahrheit und Methode» («Истина и метод»), среди характеристик смысла литературного произведения сообщает следующие: смысл всегда соотнесен более чем с одной интенцией (например, не только с творческой установкой автора, но и с понимающей интенцией интерпретатора); смысл, несмотря на то, что постоянно обновляется в актах толкования, сохраняет самоидентичность; Гадамер категорически против релятивизации смысла [Подковырин 2022, с. 3]. В условиях интертекстуальной вторичной авторской вменяемости автор, находящийся в диалоге с другим, принимает его интенции, затем читатель принимает интенции художественного текста, прошедшего интертекстуальное влияние, – свои и «чужие» как пророщенные свои. Подобное прочтение текста углубляет его полиинтенциональную основу. Ю. Подковырин апеллирует к работе Л. Фуксона «Чтение» [Фуксон 2007], считающего вслед за Гадамером, что читатель добровольно подчиняется правилам. Гадамер раскрывает интерсубъективную структуру всякого понимания, что близко бахтинскому пониманию «чужого слова». Диалог Ю. Кристевой с М. Бахтиным В. Тюпа считает «псевдиалогом»: французская исследовательница стремится «понятие интертекстуальности» водрузить «на место понятия интерсубъективности»; кристевская интертекстуальность – дивергенция, а бахтинская интерсубъективность – конвергенция [Тюпа 2021, с. 15–16].

По мнению Ю. Кристевой, интертекстуальность – это «транспозиция одной или нескольких знаковых систем в другую знаковую систему» [Кристева 2000, с. 429]. С. Зенкин называет разрабатываемую Кристевой постструктуралистскую интертекстуальность тотальной [Зенкин 2018]: она больше читательская, чем писательская. Н. Пьеге-Гро подчеркивает, что для Кристевой интертекстуальность – это пермутация текстов [Пьеге-Гро 2008, с. 51]. При исследовании вменяемости автора, пережившего

<sup>1</sup> Зейферт Е.И. Авторская вторичная интертекстуальная и переводческая вменяемость // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2023. № 4.

интертекстуальное влияние, продуктивно как бахтинское, так и кристевское понимание диалога: два художественных мира (или несколько) сливаются в надличностный синтез, в котором для читателя остается возможность создать свой слой.

Анализ вторичной авторской венаходимости позволяет выйти на уровень подлинности художественного мира, сотворенного под влиянием другого, увидеть сопротивление автора другому художественному миру или растворение в нем. При исследовании влияния одного поэта на другого возможны различные способы диагностирования вторичной авторской венаходимости. Один из способов – сопоставление активно семантизированных границ как индикатора подлинности и целостности художественного мира, прошедшего влияние другого. Термин «активно семантизированная граница» я впервые предлагаю в своем исследовании лирики Арсения Тарковского: это продукт закона единства и тесноты стихового ряда, это синтаксическая и лексическая граница в стихотворении, на участке которой происходит, с одной стороны, несовпадение стихового и синтаксического рядов, а с другой – активное затемнение основного значения словесного образа (словесных образов) и мерцание колеблющихся признаков [Зейферт 2023, с. 122].

Интертекстуальность на уровне единства и тесноты стихового ряда (Ю. Тынянов) говорит о глубинном влиянии одного автора на другого и столь же глубинном сопротивлении одного другому. Интересный для творящего автора чужой художественный мир наплывает на него в первую очередь ритмически, поэтому избежать интонационно-синтаксического влияния наиболее трудно. Автор может намеренно уходить от чужих тем и мотивов, сюжетов и приемов композиции, но влияние поэтического синтаксиса во многом «телесно» и бессознательно<sup>2</sup>. Наследование ритмов наиболее заметно, потому что лирика нацелена на озвучание. Чужая интонационно-синтаксическая система словно приглашает в ритмическую игру, и достойное преодоление этих ритмов говорит о независимости нового художественного мира. Централизация, свойственная, по М. Бахтину [Бахтин 2017], поэзии, усиливает это влияние: семантика поэтического слова зависит от единства и тесноты стихового ряда [Тынянов 2004], диалогическое взаимодействие синтаксических систем, или синтаксическая интертекстуальность, демонстрирует немалую долю бессознательного ритмического заимствования.

---

<sup>2</sup>Образно говоря, интонационно-синтаксическое кровеносное деревце растет в ткань произведения.

Современный поэт и филолог Юрий Казарин (родился в 1955 г.), в чьем творчестве заметно влияние Арсения Тарковского, сообщает в письме автору этой статьи 3 марта 2023 г.:

Мои любимые и самые значимые поэты – Мандельштам, Рильке и Тарковский – образовали нерушимую и драгоценную ось и поэзии, и поэзиоведения, создали общий этико-эстетический сценарий поэзии на основе таких главных признаков, как энигматичность, эвристичность, экспериментальность, а также конститутивное качество, свойство и вещество поэзии, которое принято называть Невыразимым. <...>

Арсений Тарковский вместе с Пушкиным, Тютчевым, Баратынским и Мандельштамом – это антропопоэтические знаки культуры поэзии категориального и генерального характера. Поэзия А. Тарковского – это вечная, горькая и сладкая загадка: именно Тарковский завершил (совместно с другими поэтами, такими как Тютчев, Баратынский, Пушкин, Мандельштам, Хлебников и Заболоцкий) формирование эфемерного, а значит, вечного фундамента культуры русской поэзии, которая после Тарковского могла родниться и взаимодействовать с культурой поэзии мировой, особенно немецкой (Гёльдерлин, Рильке, Целан и др.).

Таким образом, влияние Арсения Тарковского на Юрия Казарина носит прямой и осознанный характер.

Д. Дюришин предлагает выделять «контактно-типологический метод», который учитывает взаимосвязь «контактно-генетических связей» и «типологических схождений». Говоря о методике компаративного анализа, Д. Дюришин предлагает не ограничиваться только одним – генетическим или типологическим аспектом (как это нередко бывает), потому что установление генетических контактов немислимо без знания типологических схождений, и наоборот. «Мы имеем в виду, – дефинирует Дюришин, – внутреннеконтактный подход, при котором, подобно типологическому, предполагается структурное рассмотрение литературного явления» [Дюришин 1979, с. 71]. Контактно-генетический интерес Казарина к Арсению Тарковскому очевиден в его восхищении поэтом, обостренном интересе к нему и общих источниках (В. Вернадский, русская мистическая философия, Ф. Тютчев и др.). По мнению Д. Дюришина,

...причинно-диалектическому анализу внутреннеконтактного материала обычно предшествует фиксация всевозможных связей и отношений литературных явлений, причем далеко не всегда речь идет об отношениях, взаимообусловленных законом причинности [Дюришин 1979, с. 82].

Поэзия Казарина типологически близка поэзии Арсения Тарковского своей тематикой, метрикой, строфикой, графикой. Однако интонационно-синтаксическое сближение (или несходство) здесь более глубинно и показательно и, несмотря на свою явно преобладающую бессознательность, говорит о контактных связях – обостренном интересе одного поэта к другому, частом перечитывании впечатлившей лирики.

Цель статьи – изучить семантизацию границы синтаксического и стихового рядов на материале лирики Арсения Тарковского (1907–1989) и Юрия Казарина (род. в 1955), сопоставив поэтику этих поэтов в заданном аспекте.

Из явных отличий их лирики на первый план проступает интерес Юрия Казарина к анжамбеману, сниженный у Арсения Тарковского. В стихотворении Юрия Казарина «За листопадом, за...» между первым и вторым стихом использован радикальный стихотворный перенос, разъединяющий предлог и существительное:

\* \* \*

За листопадом, за  
колючкой огуречной  
глаза, глаза, глаза  
есть в осени конечной<sup>3</sup>.

Предлог «за» начинает и завершает первый стих, еще больше изолируя первую строку от второй и всего стихотворения горизонтальной симметрией. В первой строке, выполняющей функцию названия, – явная отсылка к стихотворению Арсения Тарковского «Перед листопадом».

Четкость ритма подчеркнута ссылкой на Ф. Тютчева («Есть в осени первоначальной...»). Вертикальные ряды (точная рифма, синтаксический параллелизм), чеканность силлабо-тоники усиливают авангардность переноса. Особенно сильный диссонанс с рваным синтаксисом первой строки создает параллелизм во второй строфе:

наличие креста  
в сырой структуре сада,  
падение листа  
как продолженье взгляда<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Казарин Ю. Каменские элегии: Полный свод стихотворений. М.: Русский Гулливер: Центр современной литературы, 2020. С. 15.

<sup>4</sup> Там же.

Движение взгляда – высокочастотный мотив у Казарина, практически всегда сопровождаемый анжамбеманами, словно копирующими это движение. Стихотворение архитектурно отточено, что в целом свойственно Казарину: искусная звукопись («в иную синеву сквозь синюю ботву»), поэт использует смену способа рифмования в последней строфе (из перекрестной в парную) как сигнал финала.

в иную синеву  
 сквозь синюю ботву  
 они летят над нами,  
 вздувая дым крылами<sup>5</sup>.

Звукопись, сгущающая активно семантизированную границу, предстает важнейшим приемом для Казарина. Однако есть и примеры, когда в его фонетически отточенных стихотворениях активно семантизированная граница спокойна. В двухчастном стихотворении «В прошлом году, вчера...», посвященном Ольге Седаковой, в первой части наблюдается скопление звуков «с», «в», «р», подчеркивающее изображение синевы, серебра воды, во второй – скопление «с» и «з», нацеленное на демонстрацию слуха, звука («Слух оторвать от звука...»). Стих Казарина здесь словно звенит благодаря аллитерации. Синтаксические параллелизмы («чистого серебра, / истовой синевы / ... подлинной высоты») подчеркивают смысловую вертикаль, созданную фоникой. В этом стихотворении эксперименты на уровне синтаксиса излишни, их отсутствие компенсировано активной звукописью.

Лирический герой Юрия Казарина – созерцатель. Для этого поэта характерно использование мотивов зрения, взгляда, в том числе окрестного (в стихотворении «От неба, от огня, и от воды глубокой...»: «и от воды глубокой очей не отвести», «так смотрит с высоты и давит, Боже мой, окрестный взгляд без глаз», «не пустою стать, а новой частью взгляда окружного...»; в диптихе «Зеркало выльют сквозь зеркало в зрячий лес...»: «прямо в пригоршню каменистых небес – детским усилием взгляда»; в стихотворении «Лук до начала плача...»: «чувствуется окрест»; в стихотворении «Река льнёт к своей тропе»: «почти любимо и знобимо зрачком на ледяной крупе»; в стихотворении «Снег вывалился из глуши»: «и образуют общий взгляд» и др.). Поэт воспроизводит координаты «верх»/«низ» («не ястреб и не темя упрется прямо в бездну», «и умерев, взойти» («От неба, и огня, и от воды глубокой...»)),

<sup>5</sup>Там же.

«внутри»/«снаружи» («он как шерсть – и внутри и снаружи – на распахнутой в дереве стуже» («Этой мглы, золотой и заочной...»)). Лирический герой обозревает окрестности, и стихотворные переносы словно фиксируют линии и точки этого взгляда. Зрением наделены и явления природы, которые обмениваются между собой световой речью:

так и сидят, лежат, стоят  
и образуют общий взгляд –  
лучи, звучащие в пустыне,  
где звезды разгребает иней,  
как пустоту тому назад<sup>6</sup>.  
(«Снег вывалился из глуши...»)

У Тарковского концептуальный мотив нередко находится в середине строки. Не так у Казарина. Его лейтмотивы, встречаясь в начале и середине строки, нередко занимают сильную концевую позицию, куда смещаются и мерцательные колебания лексической окраски. К примеру, высокочастотные для Казарина мотивы «Бог» и «снег» находятся как в середине, так и в конце стиха:

от дуновенья Бога; Божьих уст  
взыскуют твердые уста сибирской стужи,  
звезды полярной зрак становится всё уже,  
всё глубже вдох, всё ближе к Богу Бог<sup>7</sup>

У зеркала с прозрачными зрачками –  
пестрит стена, и снег из-под саней<sup>8</sup>

Маленький человек,  
мальчик – щека в песке:  
глина у нас, как снег,  
тает сама в руке<sup>9</sup>.

Как и у Тарковского, у Казарина колеблющиеся признаки нередко излучаются из магистральной в стихотворении метафоры.

Рифма у обоих поэтов является дискретным средством активной семантизации текста: авторы не стремятся к неординарным со-

---

<sup>6</sup> Казарин Ю. За глагольной иглой // Знамя. 2022. № 9.

<sup>7</sup> Казарин Ю. Ответный снегопад // Урал. 2011. № 6.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

звучиям. Сукцессивность (но и одновременно быстрая рецепция) стихотворной речи у Юрия Казарина во многом возникает благодаря синтаксическим и фоническим экспериментам, в то время как у Арсения Тарковского стих становится рецептивно медленным благодаря контексту.

Если у Тарковского граница стихового и синтаксического рядов не перегружена и усиление разрыва этой границы может служить сигналом финала стихотворения, то у Казарина нагрузка на границу проявляется уже в начале стихотворения. Для Тарковского активно семантизированная граница скорее минус-приём, поэт зачастую демонстрирует силу лексической окраски слова в середине стиха. Казарин практикует акцент на клаузуле, экспериментируя со смелой рифмовки, в то время как Тарковский использует рифму как дискретное средство активной семантизации текста. Стихотворный перенос, том числе радикальный, – излюбленный прием Казарина (особенно заметный на фоне силлабо-тоники и рифмы), в то время как для Тарковского он нехарактерен. Если у Тарковского синтаксическая лиминальность поддерживает лексическую, выполняя вспомогательные функции, то для Казарина лексическая и синтаксическая границы равноценны и нередко усилены звукописью.

Не увлекаясь демиургической энергией Арсения Тарковского, Юрий Казарин, следуя авторской венаходимости первого и второго уровня, создает уникальный художественный мир лирического созерцателя, линии и точки взгляда которого поддерживают стихотворные переносы. Казарин как принимает влияние Тарковского, так и противостоит ему, особенно на синтаксическом уровне. Синтаксическая интертекстуальность здесь является и индикатором этого сопротивления, и одним из проявлений подлинного таланта Юрия Казарина.

## *Литература*

---

- Бахтин 2000 – *Бахтин М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
- Бахтин 2017 – *Бахтин М.М.* Слово в романе. СПб.: М.: Пальмира, 2017. 230 с.
- Дюришин 1979 – *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацк. Ю.В. Богданова. М.: Прогресс, 1979. 320 с.
- Зейферт 2023 – *Зейферт Е.И.* Единство и теснота стихового ряда и активно семантизированная граница в лирике Арсения Тарковского // Практики и интерпретации. 2023. Т. 8 (1). С. 118–132.
- Зенкин 2018 – *Зенкин С.Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.

- Кристева 2000 – *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 427–457.
- Пьеге-Гро 2008 – *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова; Общ. ред., вступ. ст. Г.К. Костикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
- Подковырин 2022 – *Подковырин Ю.В.* Диалогическая концепция смысла в «Истине и методе» Х.-Г. Гадамера и ее значение для литературоведческой герменевтики // *Филология: научные исследования.* 2022. № 6. С. 1–8.
- Тынянов 2004 – *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М., 2004. 176 с.
- Тюпа 2021 – *Тюпа В.И.* Псевдиалог: Кристева читает Бахтина // Проблемы интерпретации: Сб. науч. статей к 65-летию Леонида Юдеlevича Фуксона / Под ред. Ю.В. Подковырина; Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 2021. С. 9–19.
- Фуксон 2021 – *Фуксон Л.Ю.* Чтение. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. 224 с.

## References

---

- Bakhtin, M.M. (2000), *Avtor i geroi. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and hero. On the philosophical foundations of the humanities], Azbuka, Saint Petersburg, Russia.
- Bakhtin, M.M. (2017), *Slovo v romane* [Word in a novel], Saint Petersburg, Russia.
- Dyurishin, D. (1979), *Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury* [The theory of comparative study of literature], Progress, Moscow, Russia.
- Fukson, L.Yu. (2007), *Chtenie* [Reading], Kuzdassvuzizdat, Kemerovo, Russia.
- Kristeva, Yu. (2000), “Bakhtin, word, dialogue and novel”, *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics. From structuralism to post-structuralism], Moscow, Russia, pp. 427–457.
- Piegay-Gros, N. (2008), *Vvedenie v teoriyu intertekstualnosti* [Introduction to the theory of intertextuality], Izdatel'stvo LKI, Moscow, Russia.
- Podkovyrin, Yu.V. (2022), “The dialogical concept of meaning in H.-G. Gadamer's ‘Truth and method’ and its significance for literary hermeneutics”, *Philology: Scientific Research*, no. 6, pp. 1–8.
- Seyfert, E.I. (2023), “The unity and tightness of the verse series and the actively semantized boundary in the lyrics of Arseny Tarkovsky”, *Practices and Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, no. 8 (1), pp. 118–132.
- Tynyanov, Yu.N. (2004), *Problema stikhotvornogo yazyka* [The issue of poetic language], Moscow, Russia.
- Tyupa, V.I. (2021), “Pseudo-dialogue. Kristeva Reads Bakhtin”, Podkovyrin, Yu.V. (ed.), *Problemy interpretatsii: Sbornik nauchnykh statei k 65-letiyu Leonida Yudelevicha Fuksona* [Issues of interpretation. Collection of scientific articles for the 65th anniversary of Leonid Yudelevich Fukson], Kemerovo, Russia, pp. 9–19.
- Zenkin, S.N. (2018), *Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty* [Theory of Literature. Issues and results], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

*Информация об авторе*

*Елена И. Зейферт*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; elena\_seifert@list.ru

*Information about the author*

*Elena I. Seifert*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047;

Moscow State Linguistic University, bld. 38, Ostozhenka Street, Moscow, Russia 119034; elena\_seifert@list.ru

Роман и «книга»:  
Композиция романа-идиллии А.П. Чудакова  
«Ложится мгла на старые ступени»

Светлана С. Бойко

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, svetlana-boyko@yandex.ru*

*Аннотация.* В романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» сочетаются особенности поэтики «книги» и поэтики романа. В статье это доказывается путем анализа одной из глав – «Кооперативный конь Мальчик, или Черепаха Наполеона» – в контексте романа. Каждая глава является как бы отдельным произведением: ее сюжет самостоятелен и несет признаки завершенности. Глава содержит фрагменты, не зависящие от устройства целого. «Книга» в целом как форма воспринимается как «предмет серьезный, достоверный, безусловный» (выражение А. Твардовского) благодаря высокой значимости сюжета и фрагментов-отступлений. Серьезность и достоверность сочетаются с парадоксами. Целостность главы складывается благодаря сопряжению несхожих элементов. Жизнеутверждающие картины хозяйственной деятельности соотнесены с описанием тяжелых социально-экономических условий. Размышления о смерти и бессмертии ассоциированы с долговечностью вещей, с долголетием героев – людей и животных – и с бессмертной славой Наполеона. Для разных групп героев и типов текста актуальны оппозиции: созидание/разрушение, смерть/бессмертие. Противоположные члены оппозиций образуют единство в «общем потоке бытия». Темы и мотивы отдельной главы развиваются и в других главах. Это обычное для романа развитие тем и образов на всем его протяжении. Так, в разных главах обстоятельно освещены хозяйственные работы, социально-политические проблемы советского периода, созданы образы героев-животных. Темы старости, смерти и посмертия также скрепляют повествование, в котором сочетаются особенности поэтики «книги» и поэтики романа.

*Ключевые слова:* темы смерти и бессмертия, созидания и разрушения, композиция, герои-животные, анекдот, парадокс

*Для цитирования:* Бойко С.С. Роман и «книга»: Композиция романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 397–407. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-397-407

The novel and the book.  
 The composition of the Idyll *Novel*  
 “A Gloom descends upon the Ancient Steps”<sup>1</sup>  
 by A.P. Chudakov

Svetlana S. Boiko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
 svetlana-boyko@yandex.ru*

*Abstract.* A. Chudakov’s novel “A Gloom descends upon the Ancient Steps” combines the features of the poetics of the “book” and those of the novel. The paper proves that by analyzing in the context of the novel one of the chapters – “The Cooperative Horse Boy, or Napoleon’s Turtle”. The chapter, as a part, contains fragments independent of the structure of the whole. “The book” generally as a form is perceived as “an object serious, credible, unquestionable” (expression by A. Tvardovsky) because of the high importance of the plot and the digressions. “Seriousness and reliability” are combined with paradoxes. The integrity of the chapter is formed by the juxtaposition of dissimilar elements. Reassuring pictures of economic activity are correlated with descriptions of harsh socio-economic conditions. Reflections on death and immortality are associated with the longevity of things, with the longevity of heroes – humans and animals – and with the immortal glory of Napoleon. The themes and motives of a separate chapter are also developed in other chapters. It is common for the novel to develop themes and images throughout.

Thus, in different chapters, household chores, socio-political concerns of the Soviet period are thoroughly covered, and images of animal heroes are created.

The themes of old age, death and postmortem also hold together a narrative that combines features of the poetics of the “book” and those of the novel.

*Keywords:* themes of death and immortality, creation and destruction, composition, animal heroes, anecdote, paradox

*For citation:* Boyko, S.S. (2023), “The novel and the book. The composition of the Idyll *Novel* ‘A Gloom descends upon the Ancient Steps’ by A.P. Chudakov”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 3, pp. 397–407, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-397-407

Роман-идиллия А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» воспринимается читателем живо и непосредственно. Вспоминаю,

---

<sup>1</sup>Translated by Timothy D. Sergay.

как Г.А. Белая, прочитав в 2000 г. роман в журнале «Знамя», восхищалась: «Какой образ деда!» И ныне читатели совсем другого поколения на недоуменный вопрос о том, почему роман побуждает их вспоминать свои семейные истории (у кого-то предки из дворян, у кого-то – из раскулаченных, из репрессированных и так далее), уверенно отвечают: «Это про нас!»

Книга напоминает читателю о лучших литературных традициях:

Словно мы читаем старый добротный русский роман. Но мы читаем роман, который нужно назвать историческим, и его материал – совсем другая история, нежели в старом романе. Это роман-эпоха, обнимающий несколько десятилетий прожитой нами с автором вместе суровой советской истории [Бочаров 2013, с. 326].

В то же время книга А. Чудакова отличается новизной и сложностью художественной формы.

Писатель зафиксировал в своих дневниках отзывы филологов о романе, прозвучавшие в личных беседах с ним. Так, согласно записи, Г.С. Кнабе отметил, что «фабула-сюжет пронизаны историко-философским ощущением нашего времени. Это ощущение подымает фабульный материал на бóльшую высоту»<sup>2</sup>. Ключевую мысль о композиции романа высказал, согласно записям А. Чудакова от 2000 г., О.А. Клинг: «Композиция глав заменяет сюжет» (с. 576).

Исследователи указали на особое соотношение документальности и вымысла в романе:

Стоит отметить, что в дневниках и записных книжках, начиная с 1956 г., когда впервые был зафиксирован замысел романа, Чудаков напряженно размышлял над сочетанием автобиографического, мемуарного и фикционального начал в своем долгие годы вызревавшем произведении [Горбенко, Чекушин 2019, с. 7].

Эту особенность связывают с репрезентацией повествователя: «...использование двух типов повествования – и от первого лица, и от третьего – предполагает совмещение в одном тексте... непосредственного воспоминания, тяготеющего к жанру автобиографии, – и тяготеющего к авантюрному или фантастическому

---

<sup>2</sup> Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. С. 615 (далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках с указанием страницы).

сюжету изображения пространства памяти героя...» Это «позволяет посмотреть на героя и на мир одновременно и с точки зрения героя, и со стороны...» [Доманский 2019, с. 233].

В отношении художественного времени отмечено, что композиция не зависит ни от хронологической канвы, ни от форм социальной обусловленности:

В основе повествовательной структуры – не хронология, не логика причинно-следственных и социально детерминированных связей и отношений, а погруженность в общий поток бытия, от-refлексированный в сознании автора и героя... [Полупанова 2019, с. 348].

Эти и другие наблюдения говорят об искусно выполненном устройстве повествования. А впечатление простоты и ясности создается за счет ряда приемов.

Живое, неосложненное восприятие книги связано с особенностями ее композиции. Роман состоит из отдельных глав, каждая из которых обладает законченностью, может восприниматься отдельно от целого. Такой принцип построения крупной формы встречается в русской литературе не впервые.

Глубокое обоснование его дал А.Т. Твардовский (поэт и редактор, он получил, как известно, превосходное филологическое образование в МИФЛИ):

И первое, что я принял за принцип композиции и стиля, – это стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы... Я ничего не держал про себя до другого раза, стремясь высказаться при каждом случае – очередной главе – до конца... [Твардовский 1957, с. 383–384].

Закономерно, что, отказываясь от иных жанровых определений, А.Т. Твардовский называет свою поэму «Василий Тёркин» – «книгой», имея в виду, что в народном сознании это слово «звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный»<sup>3</sup>.

Что касается прозы, на подобном соединении как бы отдельных рассказов основано построение романа Фазиля Искандера «Сандро из Чегема». В каждом из рассказов автор «стремится высказаться до конца», передавая многообразие впечатлений и фактов. Структура отдельного «разговорного рассказа», «по Искандеру, может

---

<sup>3</sup>Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 383–384.

быть уподоблена дереву: она ветвится и развивает многозначность смысла...» [Романенко 2014, с. 7]. Поэтому в отдельном рассказе, как от ствола, отходят «ветви – те или иные отступления от основного мотива, обогащающие его смыслом и дающие дополнительную, но чрезвычайную существенную (эксплицитную) информацию об образе автора» [Романенко 2014, с. 7].

Приемы, которые позволяют выстроить «древopodobное» многосоставное единство книги, мы выявим путем разбора отдельной главы в контексте романа.

Остановимся на главе «Кооперативный конь Мальчик, или Черепаха Наполеона». Основные события здесь относятся к 1940-м гг. Главные герои – семь преподавателей «Чебачинского горно-металлургического техникума», которые организовали кооператив «Будённовец» «в сорок втором году, когда им полгода не выдавали жалованья», а также животные: конь по кличке Мальчик, который был «единственной тягловой силой» кооператива (с. 96), и... черепаха Наполеона.

Основной сюжет главы – заготовка сена. Отец героя говаривал, «привезя на Мальчике очередной воз: “Солома решает все”» (с. 98) (перефразируя печально знаменитые лозунги предыдущих десятилетий).

История сенозаготовок демонстрирует социально-экономические обстоятельства во всем безобразии, а находчивых и трудолюбивых героев – в постоянной и в целом успешной борьбе за существование. Сочетание успешной деятельности с неблагоприятными условиями, парадоксальное само по себе, раскрывается через множество отдельных парадоксов.

Косить разрешалось на дальних, тем самым неудобных, полянках. Сена на зиму не хватало, его приходилось докупать в условиях псевдо-рынка:

Подвозили сено исключительно казахи. Косить они не умели и не любили, нанимали мужиков из ссыльно-кулацких семей, могучих косарей. Но казахам, хотя они тоже были колхозниками, разрешалось держать индивидуальных лошадей, то есть иметь транспорт, русские же вывозили сено на коровах, на себе... (с. 104).

Бессмысленные требования описаны здесь компактно и в переплетении одного с другим (косить разрешено тем, кто этого не умеет и нанимает тех, кому запрещено держать коней). Затем добавляются позднейшие абсурдные обстоятельства, ведущие уже к исчезновению всех тягот:

Неравенство было ликвидировано при Хрущеве, когда коней казахам велели сдать. Аксакалы... обнимали своих низкорослых мохнатых лошадок и плакали (с. 104).

Как видим, естественные свойства людей соседствуют с невымышленным абсурдом внешних запретов. Поэтому действия героев-созидателей, влетенные в клубок внешних обстоятельств, описаны как подвиги либо приключения. Например, зимой отец рассказчика ездил в дальний колхоз,

...где всегда под снег уходило невывезенное сено, которое колхоз задёшево продавал всем, кто отважился его откапывать, и через Степь, где не было езжалой дороги, перевозить в тридцатиградусный мороз с ветром (с. 105–106).

Наконец, сено норовят украсть, чему «будённовцы» противостоят, сражаясь вилами, «как участники крестьянского восстания Болотникова» (с. 104).

Главные герои – созидатели – поддерживают разумный порядок жизни. Им противостоят бессмысленные идеи, возведенные в ранг правил и как бы отвлеченные от конкретных носителей (это часто передается неопределенно-личными конструкциями типа «коней велели сдать» либо неличным субъектом типа «колхоз»).

В качестве личных носителей разрушительного начала предстают воры: незадачливый похититель сена и почти преуспевший конокрад, – побежденные умными кооператорами. Носители деструктивного начала выглядят комично.

Более существенно другое обличье деструкции. Ее носителями выступают сами созидатели. Например, вопиющее неравенство прав (можно или нельзя иметь коней) прежде отстаивал один из членов кооператива. Ныне ссыльный, он «в бытность свою большим начальником по национальным вопросам стоял у истоков подобных указов и пробовал объяснять, что власть поступила разумно...» (с. 104). Другой кооператор спас коня от невыполнимой трудовой повинности (при покупке Мальчика «предусмотрительный Канцевич запасся документом», что лошадь комиссована). Но этот же герой по неумелости и погубил коня – опоил после тяжелой дороги (с. 108). Двойственность героев-созидателей трагикомична (разумный соавтор безумного указа, предусмотрительный спаситель – он же бестолковый погубитель коня).

Двойственность героя бывает анекдотична. Так, кооператор, в прошлом филолог Улыбченко неизменно подстраивал свою работу под изменчивую конъюнктуру:

Всю жизнь он писал диссертацию «Пословицы и поговорки»: до посадки – «в трудах И.В. Сталина», после – «в докладах и выступлениях Г.М. Маленкова», затем – «в речах и беседах с народом Н.С. Хрущева». В последний раз, когда его, уже седого, Антон встретил во дворе МГУ на Моховой, он прикреплялся к кафедре русского языка, чтобы писать у Галкиной-Федорук диссертацию «Пословицы и поговорки в трудах Л.И. Брежнева» (с. 99–100).

Этот комичный абзац заканчивается словами: «Косил он хорошо» (с. 100). Анекдот и в том, что временная конъюнктура показана как постоянная величина, и в том, что косяба не менее важна, чем профессия и дело жизни Улыбченко и Антона.

Наряду с людьми, ключевую роль в композиции главы «Кооперативный конь Мальчик, или Черепаха Наполеона» играют герои-животные. Многие люди относятся к животным по-братски. Это проявляется даже в литературных оценках: ссыльный зоопсихолог «поразил Антона заявлением, что самое великое произведение русской классической литературы – рассказ “Каштанка”...» (с. 323). Рассказчик втайне вообще мечтал быть псом или хотя бы носить фамилию «Пёсов» – «за эту вообще все отдай и будет мало» (с. 365)<sup>4</sup>.

Глава «Кооперативный конь...» начинается знакомством с Мальчиком двадцати девяти лет, которого не берут на бойню, и заканчивается его смертью – причем не от старости, а из-за ошибки в уходе. Рассказ про «черепаху Наполеона», подобно лирическому отступлению, помещен в середину главы и мотивирован разговором о бонапартизме Антона и Улыбченко.

И люди, и животные вовлечены в исторические события в силу обстоятельств. Черепаху приручил сам Наполеон. Конь служил в колчаковской армии и со времен гражданской войны панически боялся людей в форме красноармейцев (новые хозяева этого не афишируют).

В мире животных актуальна та же оппозиция созидания и разрушения, что и в мире людей. Черепаха и конь – полезны, их действия разумны, отношения с людьми – уважительные. Животные понимают людей: «На Мальчике из роддома доставили маму вместе с новорожденной сестрой Наташей. Отец клялся, что Мальчик, увидев сверток с младенцем, заулыбался и вез телегу очень осторожно...» (с. 106). В качестве разрушительного начала выступают

---

<sup>4</sup>Как видно из опубликованной части дневников, о главе или рассказе «Псы» А. Чудаков размышлял задолго до работы над книгой – в 1979, 1983, 1986 гг. (с. 524, 526, 536).

волки. Но это естественные охотники, и борьба с ними описана в духе приключений.

В нашей главе герои-животные очень старые, но продолжают выполнять присущие функции. Мальчик возит грузы, черепаха работает достопримечательностью: «последнее живое существо на планете, которое помнит Великого Императора» (с. 103).

Активное долголетие героев-животных соотнесено с одной из центральных тем романа – темой смерти и бессмертия.

Тема эта открывает и завершает роман. В первой главе умирающий дед «велел написать всем детям и внукам, чтобы приехали проститься» (с. 10). А половина финальной главы «И все они умерли» посвящена тому, как рассказчик не мог примириться с мыслью о смерти. В детстве – о будущей смерти деда. Позднее о раннем уходе Моцарта и Пушкина, затем – персонажей из дореволюционных газет, кинохроники девяностых, актеров, учителей, соседей и так далее.

В отличие от деда, который спокойно смотрит в Вечность и лишь сожалеет о своем нераскаянном грехе: «Но они отняли Россию. И в мои последние дни нет у меня к ним христианского чувства. Неизбывный грех» (с. 516), – Антон-повествователь сохраняет свою юношескую непримиримость.

Со временем герой переносит свой протест на забвение, полагая, что забытый человек исчезает без следа: «Однако от этих остались кинокадры, голос, фотографии, хотя бы некрологи. Но как быть с теми, от кого не осталось *ничего*<sup>5</sup>?» (с. 503).

В главе «Кооперативный конь Мальчик, или Черепаха Наполеона» от Мальчика остается вещественная память – щетки, «которые дед наделал из его черного и густого хвоста». Они долговечны, и «одна из них до сих пор служит мне» (с. 109).

Престарелые и деятельные герои-животные как бы противостоят смерти, продолжая жить в собственном качестве. В этом они уподоблены деду, который тоже «старше всех», но сохраняет свои способности. Активное долголетие, как и долговечность вещей (щетка), отодвигают в создании героя мысль о бренности бытия.

В данной главе есть и фигура, которую рассказчик ассоциирует с преодолением смерти. Это фигура Наполеона. Имеется живой свидетель его жизни – черепаха. Далее, еще ребенком рассказчик был убежден, что Наполеон «расширил представление о человеческих возможностях вообще» и оставил потомкам, например, «Кодекс Наполеона» – как бы непреходящую ценность (с. 102).

---

<sup>5</sup>Курсив А. Чудакова.

Наконец, для взрослого Антона с Наполеоном как личностью и как литературным героем прямо связаны вопросы о смерти и о посмертии:

Почему именно он узурпировал тему вставания из гроба? Почему она вдохновляла и Зейдлица, и Гейне, и Жуковского, и Лермонтова? Может, это и есть подлинное величие – все ощущают странность того, что такое сверхчеловеческое могущество ушло в землю? И подсознательно не желают с этим смириться? (с. 102).

Рассказчик пытается – под вопросом – приписать знаменитым авторам свою мысль о недопустимости смерти, хотя бы на примере «сверхчеловеческого» героя.

Земная либо литературная слава или хотя бы известность служит в сознании Антона своего рода суррогатом – она заменяет представление о Вечности и о бессмертии человеческой души, которое у наставника-деда присутствовало органично.

Итак, устройство отдельной главы определяется по крайней мере тремя композиционными приемами.

Во-первых, каждая глава является как бы отдельным произведением. Ее сюжет самостоятелен (здесь – сказание о сенозаготовках) и имеет признаки завершенности (от приобретения до смерти коня). Глава содержит как бы автономные фрагменты-отступления, не зависящие от устройства целого (анекдот о пожизненной работе над диссертацией про пословицы). Высокая жизненная значимость сюжета в каждой отдельной главе («сено решает все!») и фрагментов-отступлений делает произведение в целом «книгой»; как сказал А. Твардовский, это «предмет серьезный, достоверный, безусловный» (что не исключает комизма в разных проявлениях).

Во-вторых, различные сюжеты и мотивы внутри главы сопряжены друг с другом, что скрепляет единство несхожих элементов. Близко соотнесены картины хозяйственной деятельности (бытописательный пласт), насыщенные множеством предметных деталей (сено, упряжь, вилы и так далее), с описанием социально-экономических условий, которые препятствовали полезной работе. Дальние ассоциации связывают размышления рассказчика о смерти и бессмертии (экзистенциальный пласт) с долговечностью вещей (предметный ряд), активным долголетием героев и как бы бессмертной славой Наполеона. Для разных групп героев и типов текста актуальны одни и те же оппозиции: созидание/разрушение, смерть/бессмертие. Антон – ценитель земной славы – и его дед, спокойно уходящий в Вечность, не совпадая по менталитету, видят друг в друге близких по духу людей. Противоположные члены

оппозиций образуют единство в «общем потоке бытия» [Полупанова 2019, с. 348], в целостной картине его.

В-третьих, темы и мотивы отдельной главы развиваются и в других главах. Это прием, обычный для романа. Так, хозяйственные работы обстоятельно освещены в главе «Натуральное хозяйство XX века», социальные проблемы – в главе «Четвертая сибирская волна», образы героев-животных – в центре глав «Бычаги» и «Псы», к темам старости, смерти и посмертия рассказчик обращается многократно.

Таким образом, в романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» сочетаются особенности поэтики «книги» и поэтики романа.

### *Литература*

---

- Бочаров 2013 – *Бочаров С.* Синяя птица Александра Чудакова // Чудаков Александр Павлович: Сб. памяти. М.: Знак, 2013. С. 322–330.
- Горбенко, Чекушин 2019 – *Горбенко А.Ю., Чекушин В.В.* Гражданин, граф, Григорий: А.Н. Толстой в романе А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 5–11.
- Доманский 2019 – *Доманский Ю.В.* Некоторые особенности художественного мира романа «Ложится мгла на старые ступени» Александра Чудакова // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 230–237.
- Полупанова (2019) – *Полупанова А.В.* Черты поэтики филологической прозы в романе А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 4. С. 347–350.
- Романенко 2014 – *Романенко А.П.* Иронический эпос Фазили Искандера: особенности идиостиля // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 4. С. 5–10.

### *References*

---

- Bocharov, S.G. (2013), “The blue bird by Alexander Chudakov”, *Chudakov Aleksandr Pavlovich: Sbornik pamyati* [A Collection of Remembrances.], Znak, Moscow, Russia, pp. 322–330.
- Gorbenko, A.Yu. and Chekushin, V.V. (2019), “Citizen, Count, Grigoriy: Aleksey Tolstoy in A.P. Chudakov’s novel ‘A Gloom is cast upon the ancient steps’”, *Tomsk State University Journal*, no 443, pp. 5–11.
- Domanskii, Yu.V. (2019), “Some peculiarities of the artistic world of the novel ‘The Haze lays down on the old steps’” by Alexander Chudakov, *The New Philological Bulletin*, vol. 48, no. 1, pp. 230–237.

Polupanova, A.V. (2019), "Poetical features in philological prose in A.P. Chudakov's novel 'A Gloom is cast upon the ancient steps' ", *Philology. Theory & practice*, vol. 12, no. 4, pp. 347–350.

Romanenko, A.P. (2014), "Ironic epics of Fazil Iskander: peculiarities of idiostyle", *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, vol. 14, no. 4, pp. 5–10.

### *Информация об авторе*

*Светлана С. Бойко*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; svetlana-boyko@yandex.ru

### *Information about the author*

*Svetlana S. Boiko*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; svetlana-boyko@yandex.ru

## Летовская формула «вечная весна» как результат и объект творческой рецепции

Вера В. Сердечная

*Кубанский государственный университет,*

*Краснодар, Россия, rintra@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье проанализирована история формулы «вечная весна» до Егора Летова, а также рецепция клипа на эту песню в стихотворении Дмитрия Данилова «Вечная весна в одиночной камере». В работе впервые проведен анализ истории и содержания образа «вечная весна», восходящего к Овидию, в русской литературе, и уточнена устойчивая семантика этой формулы как обозначения топоса земного рая (либо времени золотого века). Также в работе рассмотрена рецепция песни Летова «Вечная весна» в интермедиальном аспекте: на материале фанатского клипа на песню (2010), смонтированного из фильма А. Аристакисяна «Ладони» (1994), и стихотворения Дмитрия Данилова (2014), в котором и клип, и песня становятся отправными точками для размышления о русском народе. В названии текста Данилова, «Вечная весна в одиночной камере», акцентирована семантика заключения, тюрьмы, которая в полной мере будет реализована в романе «Саша, привет!» (2021). Таким образом, прослежена история употребления и переосмысления формулы «вечная весна» от Овидия (характеристика золотого века) до Данилова (характеристика русского народа).

*Ключевые слова:* Егор Летов, формульная поэтика, русский рок, вечная весна, Дмитрий Данилов, Овидий, Артур Аристакисян

*Для цитирования:* Сердечная В.В. Летовская формула «вечная весна» как результат и объект творческой рецепции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 408–417. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-408-417

## Egor Letov's 'eternal spring' formula as a result and an object of creative reception

Vera V. Serdechnaia

*Kuban State University, Krasnodar, Russia,  
rintra@yandex.ru*

*Abstract.* The article analyzes the history of the 'eternal spring' formula before Yegor Letov, as well as the reception of the video for that song in Dmitry Danilov's poem "Eternal Spring in Solitary Confinement". The author for the first time in Russian literature analyzes the history and content of the 'eternal spring' image, dating back to Ovid, and clarifies the stable semantics of this formula as a designation of the topos of the earthly Paradise (or the time of the Golden Age). The author also considers the reception of Letov's song "Eternal Spring" in an intermedial aspect: based on a fan clip (2010), edited from Artur Aristakisyan's film *Ladoni (Palms, 1994)*, and a poem by Dmitry Danilov (2014), in which the clip, and the song became starting points for thinking about the Russian people. The title of Danilov's text, "Eternal Spring in Solitary Confinement", emphasizes the semantics of imprisonment, which will be fully realized in the novel *Sasha, privet! (Sasha, hello!, 2021)*. Thus, the history of the use and rethinking of the 'eternal spring' formula from Ovid (characteristic of the Golden Age) to Danilov (characteristic of the Russian people) is traced.

*Keywords:* Egor Letov, formulaic poetics, Russian rock, eternal spring, Dmitry Danilov, Ovid, Artur Aristakisyan

*For citation:* Serdechnaia, V.V. (2023), "Egor Letov's 'eternal spring' formula as a result and an object of creative reception", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 408–417, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-408-417

Словосочетание «вечная весна» дало имя одноименной песне Егора Летова – ключевой для альбома «Сто лет одиночества» (1993). Он писал, что при написании этой песни «произошло что-то очень важное – как бы взят новый уровень»<sup>1</sup>.

Формула «вечная весна» у Летова – прежде всего аллюзия к советской песенной традиции, а именно к песне Д. Тухманова и И. Шаферана «Любовь – огромная страна» (1974):

---

<sup>1</sup>ГрОб Хроники. URL: [https://grob-hroniki.org/music/cd/cd\\_mz\\_267-9.html](https://grob-hroniki.org/music/cd/cd_mz_267-9.html) (дата обращения 12 июня 2023).

Три месяца – лето,  
 Три месяца – осень,  
 Три месяца – зима,  
 И вечная весна!<sup>2</sup>

По признанию Летова, слово «весна» для него окрашено положительными коннотациями: «Весна очень нравится. Слово волшебное. Это некий глобальный, древний, какой-то неземной, вечный символ»<sup>3</sup>. «Весна» в его поэзии встречается и в других оксюморонных сочетаниях, например: «Моя самодовольная вздорная радость / ЧУДОВИЩНАЯ весна!..»<sup>4</sup>

Формула «вечная весна» перекликается с исследованной Ю.В. Доманским формулой «здорово и вечно»: «прекрасное мгновение застыло навсегда, во времени развернулось в вечность» [Доманский 2018, с. 11]. Как уточняет Доманский, бодрый лозунг «здорово и вечно» меняет свое значение, в повторах обретая самоироничность [Доманский 2018, с. 12]. Пожалуй, прав и И. Белецкий, утверждая, что Летов – «враг всех больших, тотальных проектов, в первую очередь проекта “вечность”, то есть проекта остановки, отмены времени и событийности» [Белецкий 2022, с. 141].

Однако в сочетании с «весной», кажется, вечное не является настолько негативным. В интервью Сергею Домой (Омск, 1990) Летов использует понятие «вечный» для обозначения надмирных категорий:

...человек – изначально это НИЧТО... Однако он может, способен вырасти до Великих Наднебесий, до Вечности – если за его спиной образуется, встанет, скажем, Вечная Идея, Вечная Истина, Вечная система ценностей, координат – как угодно<sup>5</sup>.

Летов объединяет понятия вечности и одиночества как взаимосвязанные:

<sup>2</sup>Цит. по: *Ступников Д.О.* Через лёд под ногами майора к русской весне (генезис пяти заветных символов «Гражданской обороны» и «Красных звезд») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научных трудов. Вып. 22. Екатеринбург; Тверь, 2022. С. 145.

<sup>3</sup>*Летов Е.* Оффлайн. М.: Выргород, 2019. С. 136.

<sup>4</sup>*Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К.* Русское поле экспериментов. М.: Дюна, 1994. С. 105.

<sup>5</sup>*Летов Е.* Я не верю в анархию. М.; Троицк: Издательский центр, Лист Нью, 1993. С. 41.

Идти вперед – значит неизбежно рвать мирские связи. Это – путь в Вечности через вселенское одиночество, по меньшей мере<sup>6</sup>.

Таким образом, вечность и одиночество связаны для Летова как маркеры личного – неизбежно одинокого – духовного пути. Отсюда, при всей оксюморонности формулы «вечная весна в одиночной камере» (сочетание семантики хронологической ограниченности/безграничности и пространственного ограничения), в ней есть своя логика: логика образа одинокого духовного пути, – пути, обреченного, однако, на неподвижность.

Утверждение Д. Ступникова о том, что «вечная весна» – «Распятая Любовь» [Ступников 2022, с. 146], отсылающее к образу Христа, выглядит не вполне обоснованным. Весна как таковая в Новом Завете не упоминается, а в Ветхом Завете, если и упоминается или подразумевается, – то либо как время выступления в походы, либо же как радостное время после зимы (Песн. 2: 11–12). Ключевой образ «воробьиной стаи», который Ступников объясняет христологически, также не явен в Библии: там немного упоминаний воробьев (хотя в оригинале Нового Завета именно они являются теми «малыми птицами», которые фигурируют в Мф. 10:29).

Указывали и на другие потенциальные источники образа: одноименную скульптуру Родена, изображающую Зефира и Флору по сюжету Овидия (1884), а также «вечную весну» в стихотворении Блока «Сторожим у входа в терем» (1904), однако отмечено: «выражение “вечная весна” не закрепилось в поэтическом языке как устойчивое» [Ступников 2022, с. 145].

Это утверждение не совсем точно. Формула «вечной весны» является традиционной для риторической традиции. Восходит этот образ первоначально, очевидно, к Овидию. В описании золотого века в первой песне «Метаморфоз» Овидий говорит: “*Ver erat aeternum*” – «была вечная вечна» (1: 107)<sup>7</sup>. После Овидия образ появляется у римского поэта V в. Клавдия Мариа Виктора в его поэме «Алетия», перифразе книги Бытия, для описаниярая:

hic, ubi iam spatiis limes discernitur aequis / solis et aeternum paribus  
ver temperat horis...

здесь уже граница отмечена равными промежутками, и вечная весна умеренна из-за равных часов солнечного света<sup>8</sup> (перевод наш. – В. С.).

<sup>6</sup> Там же. С. 66.

<sup>7</sup> *Ovid. Metamorphoses. Books 1-5.* University of Oklahoma Press, 1997. P. 47.

<sup>8</sup> Цит. по: *Abosso D.R. A Translation and Commentary on Claudius Marius Victor's Alethia 3.1-326.* Ph.D. Thesis. Illinois: University of Illinois, 2015.

Вероятно, здесь этот античный образ впервые используется для описания христианского рая. Далее поэт XI в. Ильдербер (Хильдеберт) де Лаварден использует выражение «вечная весна» в латинском гимне к Духу Святому (“Ad Spiritum”) при описании Сиона, здесь выступающего, как и у пророков, образом места жительства Божия на небесах:

In hac urbe, lux solemnibus; / Ver aeternum, pax perennis  
 В этом городе торжественный свет; / Вечная весна, вечный мир<sup>9</sup>  
 (перевод наш. – В. С.).

Образ вечной весны подхватывает Данте в 28 песне «Чистилища»: в оригинале у него “primavera sempre”<sup>10</sup>, весна вечная, – атрибут земного рая (в переводе Лозинского – «вечный май»<sup>11</sup>). Наконец, образ использован у Мильтона в его описании эдемского сада (4-я книга «Потерянного рая»):

...universal Pan / Knit with the Graces and the Hours in dance / Led on th’ eternal spring<sup>12</sup>.

В переводе Штейнберга:

Сам вселенский Пан, / И Ор и Граций в пляске закружив, / Водителствует вечною весной<sup>13</sup>.

Таким образом, античный образ вечной весны освоен традицией христианской литературы как знак (земного) рая или местопребывания Бога.

Как синоним рая этот образ встречается в русской лирике начиная с В.К. Тредиаковского (1730): «Вечная весна тамо хранит воздух чистый, / Небо кажет светлейше цвет очам свой истый»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> The Hymn of Hildebert and other Medieval Hymns / Tr. by Erastus C. Benedict. New York: Anson D/F/ Randolph and Co., 1868. P. 14.

<sup>10</sup> *Dante Alighieri*. Divine Comedy. Italian Text and Verse Translation. Vol. 3. Purgatory. Indiana University Press, 2000. P. 280.

<sup>11</sup> *Данте Алигьери*. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. С. 284.

<sup>12</sup> *Milton J.* The Complete Poetry and Essential Prose. Random House Publishing Group, 2009. P. 393.

<sup>13</sup> *Милтон Дж.* Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М.: Худ. лит., 1976. С. 115.

<sup>14</sup> *Тредиаковский В.К.* Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1963. С. 112.

В прозе выражение можно увидеть начиная с Карамзина, у которого описаны «Поля Елисейские, где блаженствуют души праведных, где вечная весна зеленеет»<sup>15</sup> (1793). Гоголь в «Книге всякой всячины» (1826) близко (очевидно, через посредничество других текстов) цитирует Мария Виктора: «В странах между поворотными кругами, где царствует вечная весна и лето, растительное царство два раза в год возобновляется»<sup>16</sup>. У Чернышевского в «Что делать?» (1863) вечная весна – черта утопического проекта, в знаменитом четвертом сне Веры Павловны обещано: «...для всех вечная весна и лето, вечная радость»<sup>17</sup>.

Вечная весна упоминается в стихах поэтов Серебряного века, в частности, у Д.С. Мережковского: «Ты победила, вечная весна!»<sup>18</sup> У Блока этот образ восходит к поэзии Вл. Соловьева как «ключевой мотив поэзии Соловьева, сопровождающий “софийные” стихи» [Дашевская 2001, с. 42]. Г. Флоровский вводит данный образ в контекст русской богословской мысли, рассуждая о наследии святителя Тихона (Задонского): «“Весна есть образ и знамение воскресения мертвых”. То будет вечная весна богозданного мира»<sup>19</sup> (1937). Таким образом, можно говорить о том, что уже в дореволюционной и затем эмигрантской русской литературе «вечная весна» стала устойчивой формулой, семантика которой связана и с античным образом золотого века, и с христианским топосом (земного) рая.

Образ встречается и в советской литературе, характеризуя топысы утопического характера. Например, в романе В.А. Обручева «Плутония» (1924):

...на внутренней стороне Земли... царствует вечная весна, и поэто-  
му там существует чудная растительность и своеобразный мир...<sup>20</sup>

Очевидно, что в той или иной мере «вечная весна» в песне Тухманова и Шаферана также наследует эту семантику.

---

<sup>15</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Часть 2. М.: Ругран, 2020. С. 56.

<sup>16</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 9. Наброски, конспекты, планы. М.: АН СССР, 1952. С. 506.

<sup>17</sup> Чернышевский Н.Г. Что делать? М.: Рипол-классик, 2019. С. 515.

<sup>18</sup> Мережковский Д.С. Молитва о крыльях. М.: Ругран, 2018. С. 64.

<sup>19</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. Минск: Изд-во Белорусского экзархата, 2006. С. 126.

<sup>20</sup> Обручев В.А. Плутония. Земля Санникова. М.: ОЛМА-ПРЕСС образование, 2003. С. 247.

Можно также упомянуть изданный в 1982 г. сборник Рэя Брэдбери «В дни вечной весны»<sup>21</sup>, названный по одноименному рассказу (“One Timeless Spring”). В рассказе этом идет речь о том, как неудержимо растет подросток; весна здесь – знак детства, которое невозможно удержать.

Таким образом, формула «вечная весна» стала атрибутом золотого века, райского сада. Помещение этой весны Летовым в «одинокую камеру» – ее тюремное заключение, но не уничтожение.

После Летова «вечная весна», часто и в «одиночной камере», становится формулой уже сугубо летовской, опознается и цитируется как таковая в литературе и в музыке: в песнях групп «Ровна» «Здорово и вечно II» (2013), «ЛСП» «Вечная весна» (2023) и многих других, в частности, в песне Алексея Лексина «Новый герой»: «В пьяном угаре вечной весной / Бежим мы по кругу в собственной клетке»<sup>22</sup>.

Среди тех писателей, кто творчески осмыслил эту формулу в контексте творчества Летова, нужно отметить Дмитрия Данилова. В интервью 2021 г., отвечая на вопрос: «Есть ли автор или, предположим, песня, которую вы могли бы назвать самой важной для себя, так сказать, “системообразующей”?», Данилов сказал: «Это Егор Летов, всё его творчество, целиком»<sup>23</sup>.

В сборнике «Переключатель» (2015)<sup>24</sup> Данилов публикует стихотворение «Вечная весна в одиночной камере».

Стихотворение это посвящено клипу на песню Летова «Вечная весна», смонтированному из знаменитого фильма А. Аристакисяна «Ладони» (1994), материалом для которого стали наблюдения за кишиневскими нищими. Как писал Е. Майзель,

...неимущие бездомные инвалиды, показанные как есть, с близкого расстояния, но без брезгливости, и произвели оглушительное впе-

<sup>21</sup> Брэдбери Р. В дни вечной весны. М.: Известия, 1982. 144 с.

<sup>22</sup> Цит. по: Лексин А.В. Андрей Лексин: рок-репутация в эпоху конца постмодернизма и перехода в антиутопию, в «пластмассовый мир» Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 21. Екатеринбург; Тверь, 2021. С. 297.

<sup>23</sup> Колесникова Е., Кузнецов А. Дмитрий Данилов: «Я не перешел в драматургию, драматургия просто добавилась к прозе и поэзии» // Prosodia.ru. 25.06.2021. URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/dmitriy-danilov-ya-ne-pereshel-v-dramaturgiyu-dramaturgiya-prosto-dobavilas-k-proze-i-poezii/> (дата обращения 12 июня 2023).

<sup>24</sup> Данилов Д. Переключатель. New York: Ailuros Publishing, 2015. 120 с.

чатление на зрителей по всему миру. <...> Никто в советском и пост-советском кинематографе... не видел в них одновременно столько достоинства и в то же время столько боли<sup>25</sup>.

Аристакисян переосмысливает бездомье как сознательное юродство.

Клип 2010 г.<sup>26</sup> – фанвидео, смонтированное из фильма «Ладони» неизвестными. Непростой комплекс эмоций, вызываемый клипом, анализирует Данилов: «Это песня Егора Летова / Великая песня / И на нее снят великий клип»<sup>27</sup>. Всерьез или иронично, Данилов отмечает: «Не знаю причастен ли / К этому клипу / Сам Егор Летов / Или близкие к нему люди»<sup>28</sup>.

Воссоздавая в верлибрах синтагмы устной речи, отказываясь от знаков препинания, Данилов пересказывает мучительно яркие эпизоды клипа, обобщая коллективный образ юродивого, инвалида как образ русского человека:

Голуби инвалиды  
Покалеченные люди  
Покалеченный и изуродованный  
Наш русский народ  
Люди без ног  
Без кистей  
Без пальцев  
Без глаз  
Без всего остального  
Оставшийся без всего этого  
Наш русский народ<sup>29</sup>.

Далее Данилов использует образы клипа как аргумент против обвинения русского человека в имперском мышлении:

---

<sup>25</sup> *Майзель Е.* Артур Аристакисян: Священное безумие и небесное царство // Искусство кино. 2020. 30 сент. URL: <https://kinoart.ru/texts/artur-aristakisyuan-svyaschennoe-bezumie-i-nebesnoe-tsarstvo> (дата обращения 12 июня 2023).

<sup>26</sup> Клип на песню Егора Летова «Вечная весна». 2010. URL: [https://youtu.be/\\_I0V5nQ5AU8](https://youtu.be/_I0V5nQ5AU8) (дата обращения 12 июня 2023).

<sup>27</sup> *Данилов Д.* Вечная весна в одиночной камере // Литература на экране. М.: Ассоциация школьных библиотекарей русского мира (РШБА), 2018. С. 65.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 67.

Знаете вот что вам надо сказать  
 Когда будете говорить  
 Что русский народ это такие империалисты  
 Которые стремятся захватить всё живое  
 Всё прекрасное подавить  
 Посмотрите вот этот клип<sup>30</sup>.

Автор говорит о нестойкости видимого благополучия российского общества:

Русский народ это примерно вот это  
 Несмотря на некоторые успехи  
 Последних лет  
 Несмотря на средний класс  
 Несмотря на хипстеров  
 И других благополучных людей<sup>31</sup>.

Указана дата написания стихотворения – 8 мая 2014 г.

Данилов не делает заключений, не называет виноватых, не призывает к чему-либо. Его герой вновь переходит к фигуре Летова и заканчивает стихотворение прямой цитатой: «Воробьиная истошная оскаленная хриплая / Неистовая стая голосит во мне»<sup>32</sup>, и в финале дважды рефрен – «Вечная весна в одиночной камере»<sup>33</sup>. Голос лирического героя сливается с голосом рокера, как бы подпевая.

Немаловажно, что у Летова текст называется «Вечная весна», а у Данилова – «Вечная весна в одиночной камере», то есть акцентирована семантика заключения, которая в полной мере будет реализована в романе Данилова «Саша, привет!» (2021).

## *Литература*

---

- Белецкий 2022 – *Белецкий И.* Хоть глазочком заглянуть бы: Очерки об утопии и ностальгии в постсоветской поп-музыке. М.; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2022. 268 с.
- Дашевская 2001 – *Дашевская О.А.* «Рыцарский сюжет» в творчестве А. Блока: к проблеме генезиса и типологии // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки. 2001. Вып. 1 (26). С. 40–46.

---

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> *Данилов Д.* Указ. соч. С. 65.

<sup>33</sup> Там же.

- Доманский 2018 – *Доманский Ю.* Формульная поэтика Егора Летова: Монография. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. 160 с.
- Ступников 2022 – *Ступников Д.О.* Через лёд под ногами майора к русской весне (генезис пяти заветных символов «Гражданской обороны» и «Красных звезд») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научных трудов. Вып. 22. Екатеринбург; Тверь, 2022. С. 130–155.

## *References*

---

- Beletskii, I. (2022), *Khot' glazochkom zaglyanut' by. Ocherki ob utopii i nostal'gii v post-sovetskoj pop-muzyke* [At least take a peek. Essays on utopia and nostalgia in post-Soviet pop music], Kabinetnyi uchenyi, Moscow, Ekaterinburg, Russia.
- Dashevskaya, O.A. (2001), “ ‘Chivalric romance plot’ in A. Blok’s works. On the issue of genesis and typology”, *Tomsk State Pedagogical University Bulletin, Series Humanities*, iss. 1 (26), pp. 40–46.
- Domanskii, Yu. (2018), *Formul'naya poetika Egora Letova* [Formular poetics of Egor Letov], Bull Terrier Records, Moscow, Kaluga, Venice, Russia, Italy.
- Stupnikov, D.O. (2022) “Through the ice under the major's feet to the Russian spring (the genesis of the five coveted symbols of ‘Grazhdanskaya oborona’ and ‘Krasnye zvezdy’)”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry. Text and context, Collection of scientific works], iss. 22, Ekaterinburg, Tver, Russia, pp. 130–155.

## *Информация об авторе*

*Вера В. Сердечная*, доктор филологических наук, Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия; 350040, Россия, Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149; rintra@yandex.ru

## *Information about the author*

*Vera V. Serdechnaia*, Dr. of Sci. (Philology), Kuban State University, Krasnodar, Russia; bld. 149, Stavropolskaya Street, Krasnodar, Russia, 350040; rintra@yandex.ru

УДК 82.09

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-418-422

## Сравнительный анализ символа лисы в персидской и русской литературе

Моджтаба Захраи

*Тегеранский государственный университет,  
Тегеран, Иран, mojtaba.zahraei7@alumni.ut.ac.ir*

*Аннотация.* Во Вселенной существуют различные факты и события, которые находятся за гранью человеческого понимания, и у человека нет специального инструмента и возможности их познать, поэтому для их выражения и описания он использует новаторский инструмент, называемый символом. Символы присутствуют во всех аспектах человеческой жизни, особенно в литературе, искусстве, культуре и человеческих верованиях. Использование символов животных в прошлых работах более популярно, чем другие символы.

*Ключевые слова:* персидская литература, русская литература, символ, лиса

*Для цитирования:* Моджтаба Захраи. Сравнительный анализ символа лисы в персидской и русской литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 418–422. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-418-422

## Comparative analysis of the fox symbol in Persian and Russian literature

Mojtaba Zahraei

*University of Tehran, Tehran, Iran,  
mojtaba.zahraei7@alumni.ut.ac.ir*

*Abstract.* In the Universe, there are various facts and events that are beyond human understanding, and a person does not have a special tool and the ability to cognize them, therefore, to express and describe them, he uses an innovative tool called a symbol. Symbols are present in all aspects of human life, especially in literature, art, culture and human beliefs. The use of animal symbols in past works is more popular than other symbols.

*Keywords:* Persian literature, Russian literature, symbol, fox

---

© Захраи Моджтаба, 2023

*For citation:* Mojtaba Zahraei (2023), "Comparative analysis of the fox symbol in Persian and Russian literature", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 418–422, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-418-422

В своих стихах русские поэты любили обращаться к животным, и, согласно древней истории рассказывания аллегорических историй с языка животных у разных народов (басни Эзопа VI в. до н. э., индийская Панчатантра, Скотный двор, Калила и Димна, Марзбан Намэ и др.), приписывание животным человеческих качеств является обычным явлением. В персидской и русской литературе язык животных и создание тонких и эффектных шуток придали литературным темам большую насыщенность и динамичность. Животные действуют как люди, говорят, интригуют, дерутся, обманывают и т. д., характеристики, которые повторяются, иногда похожи друг на друга, а иногда отличаются, и, наконец, обретают символическое лицо.

С момента образования человеческого общества животные играли важную роль в социальной жизни человека. С тех пор, как человек увидел себя слабым и неполноценным по сравнению с природными силами, он начал планировать приручение природы. Тем временем он осознал несравненную мощь и превосходство животных. Для этого он использовал многих полезных животных и боролся с животными вредными. Также он интерпретировал силу вредных и полезных сил природы в животную силу и символ. «Символ выражает общие понятия через второстепенные предметы. Но эти сюжеты и частичные образы настолько живы, что покояют разум» [Фотухи 2016, с. 161].

Благодаря использованию символов, слова и термины приобретают более широкое значение и очень эффективны в плане общения. Карл Густав Юнг считает по этому поводу:

Поскольку бесчисленное множество объектов находится за пределами человеческого понимания, мы постоянно используем символические термины для представления понятий, которые мы не можем определить или полностью понять. Это одна из причин, по которой все религии используют символический язык и образы [Юнг 1999, с. 24].

Как и во многих обществах, каждое животное соответствует тому или иному символу, что проявляется в особых характеристиках. Обмен многими из этих символов можно рассматривать как результат общего антропологического наследия среди людей, которое, конечно, является общим для этнических групп и народов нации [Назимян 2013, с. 5].

В русском языке много пословиц и поговорок о лисе: «Лиса хитростью берет», «Близ норы лиса на промыслы не ходит», «Хитрый, как лиса». В русской народной сказке «Лисичка со скалочкой» лиса сначала обменяла большого гуся на скалку, а затем – большого гуся на теленка. Коварное поведение лисы весьма примечательно. Точно так же и в басне И.А. Крылова «Ворона и лисица» проявляется хитрость и коварство лисы: лиса увидела, что ворона держит сыр, и обманными льстивыми речами выманила этот сыр у вороны<sup>1</sup>.

Лиса в русской народной сказке «Лиса и козел» упала в колодезь и, чтобы выбраться из него, попросила о помощи козла. Козел помог ей, но лиса обманула его и ушла, хотя он надеялся на помощь. Есть и другие произведения, которые демонстрируют хитрость лисы («Лиса и волк», «Лиса и петух»). В русских народных сказках животные изображают людей и играют главную роль в истории, сами же люди оказываются второстепенными персонажами. Животные ведут себя, как люди: те же жесты, действия, мышление, черты характера. Кроме хитрости, лиса обладает такими характеристиками, как храбрость, самоотверженность, юмор и ответственность. Например, в «Снегурочке и лисе» лиса проявляет доброту и самоотверженность. При встрече со Снегурочкой, которая осталась совершенно беспомощной в лесу, лиса с радостью помогает той вернуться домой. В русских народных сказках лиса (лис, лисица, лисичка) очень хитрая. Лисы любят есть рыбу и кур. Лиса выходит на охоту и обычно возвращается с добычей: «Лисичка всегда сытей волка бывает», «Лиса семерых волков проведет». Нужно сказать, что такая хитрость является своего рода самозащитой, спасительным волшебным оружием, которое природа дает этому прекрасному животному.

В книге «Культура животных в персидской литературе» сказано: «Самое древнее животное, упоминаемое в персидской литературе, – лиса»<sup>2</sup>.

Автор ссылается на историю из согдийского языка фольклора, в которой лиса играет роль мудреца. Он рассказывает эту историю на языке мани в парфянский период, который восходит к двухтысячелетней давности. Многие литературные произведения в персидской литературе широко используют животных вместо людей и помещают их в человеческие ситуации. Во всех этих произведениях учение является главным элементом повествования. Исполнение

---

<sup>1</sup>Крылов И. Басни. Стихотворения. Элиста: Калмыц. кн. изд-во, 1979. С. 4.

<sup>2</sup>Абдоллахи М. Словарь животных в персидской литературе (на основе терминологии, мифологии, верований, эстетики и др.). Тегеран: Пажуханде, 2002. С. 76.

роли животных в литературных произведениях имеет долгую историю. Присутствие в рассказах животных и предметов – прием, придающий произведению новизну и новые возможности. Кроме того, это уменьшает повторяющееся и монотонное присутствие человеческих персонажей и, помимо того что делает работу привлекательной, придает ей больше разнообразия и мобильности. Лиса издавна является символом обмана и коварства в произведениях писателей и в сознании людей, что обусловлено ее природными особенностями. Это является ее самой известной символической чертой. В персидской литературе лиса – скорее символ предателя в дружбе, в то время как друзья самой лисе верны, а также лиса олицетворяет того, кто наносит удар сзади. Поэтому лиса изображает того, доверяться кому – большая ошибка. Кроме того, у лисы есть и другие символические характеристики, среди которых причинение вреда, осторожность, эгоизм, самовосхваление, воровство, хитрость, злоба и ссора. Маулави, Фирдоуси, Низами, Саади, Итасами и даже Хафез часто использовали в своих стихах очеловеченную фигуру лисы. Конечно, следует отметить, что лиса в персидской литературе является не только символом хитрости, в некоторых случаях лиса является символом трусости.

اه از اين راه كه در وي خطري نيست كه نيست (حافظ)	شير در باديه عشق تو روباه شود
همي چرم روباه پوشد پلنگ (فردوسي)	همان گيو كز بيم او روز جنگ
فرومانده عاجز چو روباه پير (سعدی)	ز نيروي سر پنجه شير گير
خانه تزيير را بنياد رفت (پروين اعتصامي)	حيله روباهيش از ياد رفت
ز رزمت چنين دست کوتاه گشت (فردوسي)	چرا پيل جنگي چو روباه گشت
اين چه كه روباه لنگ دنبه ز شيري ربود (مولوی)	قاصد ره داد شير ور نه كي باور كند
به سوراخ در شد چو روباه لنگ (نظامی)	چو دشمن خبر داشت كامد پلنگ
بسا گردد شكار گرگ، روباه (اعتصامي)	مباش اينگونه بي پروا و بدخواه

Стихотворение «Лиса и ворон» – одно из лучших детских стихотворений в персидской литературе. В нем лиса пытается обмануть ворона, который находится на вершине дерева, и взять кусок сыра, который ворон поймал клювом, и съесть его.

Этот сюжет взят из старинной басни, которая является частью дидактической литературы и учит читателей не быть самодовольными и не поддаваться влиянию лести и ложной похвалы других, ведь слушая их, можно потерять свое драгоценное имущество. Эта история включена в многие книги, такие как басни Эзопа, «Калиле и Демена», сборник рассказов французского поэта Жана де Лафонтена и др.

Во многом характер лисицы схож с характером злых, завистливых, лживых людей. Лиса и в самом деле хитрое и коварное животное. Наверное, поэтому лиса стала героиней многих русских и иранских народных сказок, басен. Как в русской, так и в персидской литературе это животное является прежде всего символом обмана. Хотя эта характеристика считается отрицательной для человека, иногда эту сообразительность и ловкость лисы ценят. В русских сказках часто можно встретить словосочетание «лиси́чка-сестри́чка», так как лиса своей хитростью и сообразительностью может не только навредить, но и помочь главному герою в сложных жизненных обстоятельствах найти выход. Поэтому лиса символизирует рассудительность, сообразительность, духовную мудрость, умение найти выход из любой ситуации.

### *Литература*

---

- Назимян 2013 – *Назимян Х.* От структурализма к рассказу. Тегеран: Амир Кабир, 2013. 288 с.
- Фотухи 2016 – *Фотухи М.* Имиджевая риторика. Тегеран: Сохан, 2016. 450 с.
- Юнг 1999 – *Юнг К.Г.* Человек и его символы. Тегеран: Джамии, 1999. 498 с.

### *References*

---

- Nazimyan, H. (2013), *Ot strukturalizma k rasskazu* [From structuralism to the story], Amir Kabir, Tehran, Iran.
- Fotuhi, M. (2016), *Imidzhevaya ritorika* [Image rhetoric]. Publisher: Sokhan, Tehran, Iran. 450 p.
- Jung Carl Gustav. (1999), *Chelovek i yego simvolvy* [Man and his symbols]. Publisher: Jami, Tehran, Iran. 1999. 498 p.

### *Информация об авторе*

*Моджтаба Захраи*, аспирант, Тегеранский государственный университет, Тегеран, Иран; 1439813164, Иран, Тегеран, ул. Северный Каргар, между 15-й и 16-й улицами; mojtaba.zahraei7@ut.ac.ir

### *Information about the author*

*Mojtaba Zahraei*, postgraduate student, University of Tehran, Iran; between 15th and 16th streets, North Kargar Street, Tehran, Iran, 1439813164; mojtaba.zahraei7@ut.ac.ir

## К вопросу о театральности романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля»

Юлия В. Чернова

*Московский государственный лингвистический университет,  
Москва, Россия, [iu.v.chernova@linguanet.ru](mailto:iu.v.chernova@linguanet.ru)*

Дмитрий А. Беляков

*Московский государственный лингвистический университет,  
Москва, Россия, [d.a.belyakov@linguanet.ru](mailto:d.a.belyakov@linguanet.ru)*

*Аннотация.* Статья посвящена анализу функционирования категории театральности в романе Томаса Манна «Признания авантюриста Феликса Круля». В статье рассматривается воплощение формального и содержательного аспекта данной категории. Пристальное внимание авторов направлено на образ главного героя, характерной чертой которого становится протейстичность: на протяжении повествования он предстает перед читателем в разных ролях и обликах. Образ Феликса Круля соединяет актерский и режиссерский тип театральности, представленный в романе, что позволяет автору актуализировать конфликт иллюзорной праздничности театрализованной жизни и серости реальности. Театральность становится ведущим способом познания мира для главного героя романа, а прирожденный талант к перевоплощению, искусная игра, механизмы ослепления публики – основой его поведения. Функционирование категории театральности на различных уровнях текста, использование различных театральных приемов в романе способствует раскрытию концепции художника в творчестве писателя. Роман о художнике сопряжен у Манна с лиминальным, пограничным мироощущением. Оппозиция дух (искусство) / жизнь (бюргер), постепенно претворяющаяся в корреляцию, – магистральный путь эволюции его художественного мира.

*Ключевые слова:* Томас Манн, театральность прозы, герой-авантюрист, плутовской роман, концепция художника

*Для цитирования:* Чернова Ю.В., Беляков Д.А. К вопросу о театральности романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 423–434. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-423-434

## On the theatricality of Th. Mann's novel "Confessions of Felix Krull"

Yuliya V. Chernova

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,  
iu.v.chernova@linguanet.ru*

Dmitrii A. Belyakov

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,  
d.a.belyakov@linguanet.ru*

*Abstract.* The article analyzes functioning of the category of theatricality in Thomas Mann's novel "Confessions of Felix Krull". The article also considers the embodiment of the formal and informative aspects of this category. The authors pay close attention to the image of the main character, whose characteristic feature becomes proteanism: throughout the narrative, he appears before the reader in different roles and guises. The image of Felix Krull combines both actor's and director's types of the theatricality presented in the novel, which allows the author to maintain the conflict between the illusory festivity of a theatricalized life and the grayness of reality. For the main character of the novel, theatricality becomes the main way to comprehend the world, while innate talent for transformation, skillful play, and techniques of enchanting the audience are the basis of his behavior. The functioning of the category of theatricality at different levels of the text and the use of various theatrical techniques in the novel promote disclosure of the concept of the artist in the writer's work. Mann's novel about the artist is conjugated with a liminal, borderline world perception. The opposition of spirit (art) / life (burgher), gradually turning into correlation, is the main path for evolution of his artistic world.

*Keywords:* Thomas Mann, the theatrics of prose, the adventurer hero, the picaresque novel, artist's conception

*For citation:* Chernova, Yu.V. and Belyakov, D.A. (2023), "On the theatrics of Th. Mann's novel 'Confessions of Felix Krull' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 423–434, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-423-434

В настоящем исследовании анализируется функционирование категории «театральность» в романе «Признания авантюриста Феликса Круля» (1913–1954) великого немецкого писателя XX в. Томаса Манна. Ракурс исследования, с одной стороны, продиктован природой творчества немецкого прозаика, который на протяжении литературного пути регулярно обращался к значению театра в жизни народа:

...театр, это детски простодушное и в то же время возвышенное развлечение, выполняет свою высочайшую миссию, обращая бесформенную толпу в народ<sup>1</sup>.

С другой стороны, введение театральности в прозаический текст связано с отражением в литературе XX века трансформации общества и личности в целом.

Ученый-философ Йохан Хейзинга [Хейзинга 1992], занимавшийся разработкой философии и теории игры, утверждал, что в XX в. общество на место *Homo Sapiens* поставило *Homo Ludens* – понятие, которое отразило природу поведения личности. Он подчеркивает важную роль шутки и развлечения в творчестве различных художников, а также рассматривает игру как универсальное культуротворческое начало. Для Й. Хейзинги эстетическая игра является прежде всего общественной и общедоступной деятельностью. Идеи Хейзинги развиты в работе Эрика Берна «Игры, в которые играют люди» [Берн 2006].

В XIX в. «театральность скрыта, но только наполовину, для того чтобы при расшифровке поймать читателя во внутреннюю театральную уловку» [Litvak 1993]. Начиная с XX в. театральность заявляет о себе в культуре, политике, литературе, с чем связан интерес к этому явлению в последние годы в литературоведении. С игровым началом связано пристальное внимание к понятию театральности художественного произведения, без которого невозможно проанализировать театральный контекст романа Т. Манна.

С.Г. Липнягова в работе «Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы» (2007) делает вывод о том, что театральность в повествовательном тексте –

...понятие... проявляющееся как на внешнем уровне – уровне организации и построения текста и создания художественного мира романа, так и на внутреннем – уровне сюжетостроения и построения образной системы [Липнягова 2007].

Иначе можно сказать, что театральность предполагает наличие содержательного и формального аспектов. Под формальным аспектом понимается использование автором драматургических элементов и приемов в произведении, не являющемся собственно драматическим. К таким элементам можно отнести ремарочность в описании внешнего вида персонажа, подчеркивание тех или иных

---

<sup>1</sup> Манн Т. Опыт о театре // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9: О себе и собственном творчестве: 1906–1954. М.: Худ. лит., 1960. С. 421.

деталей одежды, мимики, жестов; превалирование действия над статикой; ограниченность хронотопа, узкая локализация развития действия и др.

Исходя из вышеизложенного, под театральностью подразумевается особый тип организации текста на уровне структуры, сюжета, системы образов, поэтики и конфликта, который заключается в перенесении театральных принципов и приемов в прозаический текст [Чернова 2018]. При анализе категории театральности нельзя не обратиться к жанровым особенностям произведения.

«Признания авантюриста Феликса Круля» (1913–1954) Томаса Манна можно отнести к жанру плутовского романа, который строится на игре точек зрения автора, героя-повествователя и героя-действующего лица (последними является сам плут).

Любой плутовской роман связан с первым немецким барочным плутовским романом – Я. Гриммельсгаузен, «Симплициссимус» (который в свою очередь врос глубокими корнями в литературу своего времени. Гриммельсгаузен хорошо знал немецкие народные книги XVI в., сборники или истории о проделках шута Эйленшпигеля, далекого предтечи его героя. Он черпал из них волшеббно-сказочные и сатирические мотивы, анекдотические ситуации и готовые «остроумные ответы»). Гриммельсгаузен не остался чужд театральности барокко [Скоринов 1997]. Неслучайно у ног странной фигуры на первой обложке романа разбросаны театральные маски.

Примеряя на себя маски шута, ландскнехта, бродяги, героя-любовника, отшельника, Симплиций испытывается на возможность физического выживания и приверженность привитым с детства этическим максимам на драматическом фоне Тридцатилетней войны. Будучи «зерцалом (Spiegel) непостоянства жизни человеческой», герой отражает внешние перемены в значительно большей степени, нежели изменяет свою сущность.

Характерной чертой главного героя романа Томаса Манна становится протеистичность: на протяжении повествования он предстает перед читателем в разных ролях и обликах. Феликс Круль по собственным воспоминаниям уже с детства наблюдает в себе любовь к особой игре:

Мне помнится, правда, может быть, по рассказам взрослых, что совсем еще малышом, в платьице, я любил воображать себя кайзером и часами с необыкновенным упорством играл в эту игру<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Худ. лит., 1960. С. 273.

Развитая фантазия, которой он наделен с детства, позволила ему с раннего возраста разыгрывать целые мизансцены или театрализованные представления, в которые оказываются вовлечены домашние и которые ориентированы на зрителя.

Сидя в колясочке, которую моя няня возила по саду или по обширной прихожей нашего дома, я, почему – неизвестно, силился как можно больше опустить нижнюю губу, отчего верхняя растягивалась чуть ли не до ушей, и так часто моргал глазами, что слезы набегали на них, впрочем, не только от быстрого движения век, но и от внутренней моей растроганности. Пригитхший, потрясенный сознанием своего старческого величия, я сидел в колясочке, а нянька рассказывала всем встречным и поперечным о том, кого она катает, так как пренебрежение моей ребячьей выдумкой меня бы страшно огорчило. «Вот везу гулять кайзера», – объявляла нянька и прикладывала ладонь к виску, – так по ее представлению отдавали честь, – в ответ на что прохожие отвешивали мне поклоны<sup>3</sup>.

Пристальное внимание к мимическому рисунку способствует увеличению визуальности в тексте, делает образ пластичнее.

Уже в первых главах романа автор выводит на первый план театральную природу главного героя. Стоит заметить, что в Круле подчеркивается не тяготение к маскараду, а талант перевоплощения.

И правда, кем бы я ни наряжался... всякий раз людям казалось, что я рожден именно для этого костюма, да я и сам, смотрясь в зеркало, невольно приходил к тому же выводу<sup>4</sup>.

Легкость перевоплощений и талант героя актуализируют конфликт между иллюзорностью/театральностью жизни, которая привлекает своим блеском, яркостью, нестандартностью, и серостью реальности/будничности:

...когда я вновь облачался в тусклое будничное платье, мной овладевали печаль и жгучая тоска, ощущение бесконечной, неопишуемой скуки, так что остаток вечера я проводил, ни слова не говоря, в подавленности и унынии<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup>Там же. С. 273.

<sup>4</sup>Там же. С. 285.

<sup>5</sup>Там же. С. 286.

В статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» (1977) Ю.М. Лотман рассматривает бытовое поведение как вариант маски. Человек строит свою жизнь наподобие спектакля, исходя из выбранного амплуа: «Действие открыто и может продолжаться как бесконечное наращивание эпизодов» [Лотман 1992, с. 154]. По такому принципу Т. Манн строит повествование в романе и жизненный путь героя.

При анализе романа можно выделиться две составляющие понятия: «театральность как проявление» (что связано с актерством в жизни, отношением к миру театра) и «театральность как обман» (что соотносимо с преувеличением, неестественностью, разоблачением). В образе Феликса Круля происходит соединение этих двух компонентов. При этом особый интерес представляет отношение героя к театральному искусству.

Театр становится не только одним из пространств действия в романе, но и выходит за его пределы. Театральное действие начинается с посещения «Венского кафе»: читатель глазами Круля наблюдает за сменяющимися образами на сцене жизни, отмечая красоту «сценических» костюмов и ритуальность самого действия.

Пространство театра и его атмосфера предстают новым необычным миром, воздействующим на чувства героя. Автор подробно изображает зал перед началом спектакля, делая акцент на визуальной и звуковой составляющей, тем самым повышает визуальность и эмоциональность повествования.

Женщины в ложах, обмахивающие веерами полуобнаженную грудь; мужчины, склоняющиеся над ними в разговоре; жужжанье толпы в креслах, где были и наши места; запах светильного газа, ароматы, источаемые волосами и платьями; приглушенный гул настраиваемых инструментов; щедро расписанный плафон, занавес, кишаций обнаженными гениями, и целые каскады розовых купидонов мал мала меньше. Как все это будоражило юные чувства, как подготавливало к восприятию необычного<sup>6</sup>.

Подробное воссоздании атмосферы театра и последовательное описание выступления актера – реализация содержательного аспекта театральности в романе.

Автор наделяет героя собственными впечатлениями, когда-то испытанными им при посещении театра: «Театра... Нет, я не стану порочить место, с которым связаны воспоминания о столь удивительных и волнующих впечатлениях!»<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Там же. С. 287.

<sup>7</sup> Манн Т. Опыт о театре. С. 393.

Томас Манн в статье «Опыт о театре» (1907) сопоставляет театр с церковью.

Шиллер в удивительном по мастерству и точности рассуждении о театре показал родственность воздействия религии и театра. Если додумать его мысли до конца, то уже не покажется невозможным, что в отдаленном будущем, когда церковь исчезнет, театру одному придется удовлетворять потребности человека в символическом театре, театр примет наследство от церкви и тогда по-настоящему станет храмом<sup>8</sup>.

Эту оппозицию – церковь и театр – мы также наблюдаем в тексте романа. Театр становится сакральным местом, перенимая функции церкви. Последняя, сохраняя роскошь и величие, перестает восприниматься истинным храмом, не вызывает у героя ощущение святости действия. В театре герой отмечает тяготение к ритуальности, избранность участников представления:

...театр – это величаво расчлененное пространство, где на возвышенном и просветленном поприще в волнах музыки пели, танцевали, размеренно двигались и совершали положенные им действия пестро одетые избранники судьбы – представился мне церковью, храмом наслаждения. В этом храме скрытая в тени и жаждущая душевной улады толпа, разинув рты, взидала на свои заветные идеалы, ожившие на сцене – в сфере ясности и совершенства<sup>9</sup>.

Таким образом, театр уподобляется храму, в то время как последний утрачивает исконный образ.

Посещение пьесы в Висбаденском театре и премьера театра Мюллер-Розе становится одним из ярчайших впечатлений в жизни героя. В этом эпизоде происходит соединение изображения реальных эмоций, пережитых самим автором в детстве при посещении театра, и религиозного откровения, ощущаемого героем романа.

Несмотря на посредственность спектакля, зрители погружаются в магический мир сцены, который позволяет представителям разных профессий отвлечься от будничности существования. Однако автор в образе Розе-Мюллера поднимает тему обмана. Волшебство театра разрушается при столкновении с реальностью при посещении гримерки премьеры. Описание величественности героя на сцене, тех эмоций, которые он заставляет испытать публику,

---

<sup>8</sup>Там же. С. 413.

<sup>9</sup>Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля... С. 287.

(Его тело, казалось, до мозга костей пронизанное тем волшебством, которое можно обозначить лишь неопределенным словом «талант», очевидно, доставляло ему не меньше радости, чем нам всем. <...> Мюллер-Розé распространял вокруг себя радость жизни<sup>10</sup>)

сменяется разочарованием и озлобленностью («этот неопрятный, прыщавый субъект и есть тот, на которого только что благоговеино взирала восхищенная толпа!»)<sup>11</sup>.

Томас Манн через изменение отношения к театру в восприятии юного Феликса Круля отмечает, что в основе театрального искусства лежит обман, которым наслаждается зритель.

Но как же взрослые, житейски опытные люди так охотно позволили ему себя одурачить? Неужто они не поняли, что их обманывают? Или же они по какому-то молчаливому стовору не считали обман за обман? Пожалуй, это всего вероятнее<sup>12</sup>.

Именно это желание обманывать и обманываться автор называет природным и естественным для человека, тем самым проецируя на жизнь общества, которое существует по этим же законам.

Однако для Феликса Круля важными становятся механизмы воздействия на публику, которыми владеет актер, поскольку они применимы и в жизни. По мнению В.Е. Хализева,

...первооснова театральности – это те грани внутреннего мира человека, которыми он хочет «заразить» (или не может не заразить) любого из присутствующих [Хализев 1978, с. 72].

Для исследования театральности прозаического художественного текста важно, что ученый выделяет два типа театральности: театральность самораскрытия и театральность самоизменения, поскольку осуществление первой происходит в патетическом слове и жесте.

Патетика характеризуется тем, что человек, раскрывая себя перед присутствующими, вкладывает в свое поведение максимум того, что он способен испытать: действует на высшем пределе своего темперамента. Патетическому самовыражению часто сопутствуют экстазы и аффекты. <...> Воодушевленность высокой мыслью, сильным

---

<sup>10</sup> Там же. С. 289.

<sup>11</sup> Там же. С. 292.

<sup>12</sup> Там же. С. 293.

чувством, глубоким намерением здесь порождала крупные жесты и форсированные интонации [Хализев 1978, с. 67].

Театральность самоизменения проявляется в актерском поведении человека в жизни.

Таковы игровая эксцентрика, шутовство, клоунада, стихия обмана (будь то веселые и безобидные мистификации, либо преследующая корыстные цели ложь) [Хализев 1978, с. 67].

Для такого типа театральности характерно использование понятия «маска» в прямом и переносном значении. Игровое «утаивание» человеком своего лица часто связано с радостным демонстрированием телесно-душевных сил. Нередко театральность самоизменения определяется стремлением вывернуть наизнанку и осмеять высокую патетику.

Все это присуще главному герою романа – Феликсу Крулю, который воплощает в себе актерский и режиссерский тип театральности. Актерский тип проявляется в подробных описаниях пластической (позы, жесты, мимика) и речевой (интонации, паузы) основы поведения персонажей в повествовательном художественном тексте. То есть актерский аспект позволяет выявить специфику поведения персонажей художественного текста.

Режиссерский тип проявляется через мизансценирование. Событийный ряд предстает в качестве целостных картин, особое внимание обращено на принципы их построения: выбор фона (сценография), создание площадки (декорации), а также на жанровые особенности, которые являются основой для реализации концепции и идей.

Таким образом, ведущим способом познания мира для героя становится театральность. Прирожденный талант к перевоплощению, искусная игра, механизмы ослепления публики становятся основой его поведения.

В XX в. театральность становится способом постижения личности и входит в реальную жизнь, в связи с чем становится невозможным разграничение театра/лжи и жизни/правды.

Я просыпался утром с твердым намерением весь день быть семнадцатилетним принцем по имени Карл и твердо держался этого решения не только до вечера, но много дней подряд<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> *Мани Т.* Признания авантюриста Феликса Круля. С. 274.

На протяжении всего творческого пути Томас Манн обращается к вопросам, связанным с театральным искусством, пытается осмыслить его суть.

Чувственная зримость всегда вела к обрядовости и формализму, – в самом деле, символикой театра, уходящей корнями в чувственную конкретность, в наглядность этого искусства, объясняется и внутренне оправдывается вся торжественность театрального зрелища<sup>14</sup>.

Томас Манн создает сложный текст, в котором театральность функционирует на различных уровнях, а использование различных театральных приемов в романе способствует раскрытию концепции художника в творчестве писателя.

Проблемное и проблематизирующее бытие художника – одна из ключевых тем в творчестве Томаса Манна. Новелла (роман) о художнике сопряжена у Манна с лиминальным, пограничным мироощущением. Оппозиция дух (искусство) / жизнь (бюргер), постепенно претворяющаяся в корреляцию, – магистральный путь эволюции его художественного мира [Беляков 2019, с. 140].

На языке Манна этот процесс представляет собой движение от преодоления «симпатии к смерти» (*Sympathie mit dem Tode*) во имя концепции «человека как хозяина противоречий» (*Mensch als Herr der Gegensätze*), во имя концепции «двойного благословения» (*doppelter Segen*), иными словами, всего того, что впоследствии будет названо им новым, углубленным, лишенным наивности гуманизмом.

### *Литература*

---

- Беляков 2019 – Беляков Д.А. «Волшебная гора» Томаса Манна: Монография. М.: Флинта, 2019. 224 с.
- Берн 2016 – Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М.: ЭКСМО, 2016. 576 с.
- Липнягова 2007 – Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 125–131.
- Лотман 1992 – Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
- Скоринов 1997 – Скоринов С.Н. Весь мир театр: К проблеме театроцентризма в западноевропейской художественной культуре XVII–XVIII вв. Хабаровск: Хабар. гос. пед. ун-т, 1997. 62 с.

---

<sup>14</sup> Манн Т. Опыт о театре. С. 412.

- Хализев 1978 – Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
- Хейзинга 1992 – Хейзинга Й. Homo Ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
- Чернова 2018 – Чернова Ю.В. Театральность прозы Дж.Б. Пристли: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ. 2018. 25 с.
- Litvak 1993 – Litvak J. Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel. University of California Press, 1993. 304 p.

## References

---

- Belyakov, D.A. (2019), “Volshebnyaya gora” Thomasa Manna [Thomas Mann’s “The Magic Mountain”], FLINTA, Moscow, Russia.
- Bern, E. (2016), *Igry, v kotorye igrayut lyudi. Lyudi, kotorye igrayut v igry* [Games People Play. The Psychology of Human Relationships], EKSMO, Moscow, Russia.
- Chernova, Yu.V. (2018), *The theatricality of J.B. Priestley’s prose*, Abstract of PhD dissertation, MPGU, Moscow, Russia.
- Hejzinga J. (1992), *Homo Ludens*, Progress-Akademiya, Moscow, Russia.
- Litvak, J. (1993), *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel*, University of California Press, USA.
- Khalizev, V.E. (1978), *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as a phenomenon of art], Iskustvo, Moscow, Russia.
- Lipnyagova, S.G. (2007), “Theatricality as a category of the novel’s poetics. On the statement of the issue”, *Prepodavatel XXI vek*, no. 1, pp. 125–131.
- Lotman, Yu.M. (1992), *Izbrannye stat’i v 3 tomakh*, vol. 1, *Stat’i po semiotike i topologii kul’tury* [Selected articles in 3 volumes, Articles on semiotics and topology of culture], Aleksandra, Tallin, Estonia.
- Skorinov, S.N. (1997), *Ves’ mir teatr: K probleme teatrotsentrizma v zapadnoevropeiskoi khudozhestvennoi kul’ture XVII–XVIII vv.* [The whole world is a theater. On the issue of theatrocentrism in Western European artistic culture of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century], Khabar. gos. ped. un-t, Khabarovsk, Russia.

## Информация об авторах

Юлия В. Чернова, кандидат филологических наук, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; iu.v.chernova@linguanet.ru

Дмитрий А. Беляков, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; d.belyakov@linguanet.ru

*Information about the authors*

*Yuliya V. Chernova*, Cand. of Sci. (Philology), Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034; [iu.v.chernova@linguanet.ru](mailto:iu.v.chernova@linguanet.ru)

*Dmitrii A. Belyakov*, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034; [d.a.belyakov@linguanet.ru](mailto:d.a.belyakov@linguanet.ru)

## Миф и мифотворчество в поэзии и прозе Хильды Дулитл

Марина М. Дикун

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, marinadikun@yandex.ru*

*Аннотация.* Имя Хильды Дулитл (1886–1961), одной из ключевых фигур литературы модернизма, в русскоязычной среде известно мало. Связано это с тем, что к советскому читателю ее тексты попросту не попадали, а после распада Союза большая часть ее поэзии и прозы так и не была переведена на русский язык. При этом для западного литературоведения Дулитл – это поэт первого ряда, признанный мастер слова, чей высокий статус подтвержден не только оценками ее современников (среди которых, заметим, были Эзра Паунд, Уильям Карлос Уильямс, Д.Г. Лоуренс, Ричард Олдингтон), но и целым рядом литературных премий. В отечественной же англистике степень изученности роли Дулитл в историко-литературном контексте XX века в силу указанных нами причин представляется недостаточной. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть одну из основных особенностей индивидуальной поэтики Дулитл – мифологизм, проступающий в ее текстах как на поверхностном (тематическом) уровне, так и на более глубоком, граничащем с мифотворчеством и созданием автобиографического мифа.

*Ключевые слова:* поэтика модернизма; мифологизм; Х. Д.; автобиографический миф; мифотворчество

*Для цитирования:* Дикун М.М. Миф и мифотворчество в поэзии и прозе Хильды Дулитл // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 435–444. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-435-444

## Classical myth and myth-making in Hilda Doolittle's prose and poetry

Marina M. Dikun

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
marinadikun@yandex.ru*

*Abstract.* The name of Hilda Doolittle (1886–1961), one of the key figures of modernist literature, is little known in the Russian-speaking world. It is connected with the fact that her texts simply did not reach the Soviet reader, and after the collapse of the Soviet Union most of her poetry and prose was never translated into Russian. At the same time, for Western literary studies Doolittle is a poet of the first row, a recognized master of the word, whose high status is confirmed not only by the assessments of her contemporaries (among whom, we note, were Ezra Pound, William Carlos Williams, D.G. Lawrence, Richard Aldington), but also by a number of literary prizes. In Russian Anglistics, however, the degree of study of Doolittle's role in the historical and literary context of the twentieth century is insufficient for the reasons mentioned above. The paper attempts to consider one of the main features of Doolittle's individual poetics – the mythologism that emerges in her texts both on a superficial (thematic) level and on a deeper level, bordering on myth-making and the creation of autobiographical myth.

*Keywords:* poetics of modernism; H.D. (Hilda Doolittle); autobiographical myth; myth-making

*For citation:* Dikun, M.M. (2023), “Classical myth and myth-making in Hilda Doolittle's prose and poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 3, part 3, pp. 435–444, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-435-444

Настоящая статья предлагает вниманию читателя краткое исследование, посвященное определению роли и функции мифологизма в поэзии и прозе американской поэтессы Хильды Дулитл (Х. Д.<sup>1</sup>).

Мы полагаем, что обращение Х. Д. к мифу на разных этапах и на разных уровнях можно рассматривать в двух плоскостях. Во-первых, с точки зрения изучения природы ее интереса к мифологии, поиска истоков его возникновения и формирования. Во-вторых, в свете эстетики модернизма (сформировавшейся

<sup>1</sup>Дулитл всегда писала под псевдонимами, самый известный из них – Х. Д.

в том числе под влиянием философии Ф. Ницше, А. Бергсона, У. Джеймса, психоанализа З. Фрейда и К.Г. Юнга, ритуально-мифологической теории Дж. Фрэзера и др.), т. е. в более широком контексте, где на первый план выступают не сами отсылки к элементам античной культуры, а то, чем они представляются в более отдаленной перспективе, захватывающей и ряд биографических нюансов, и пласт древнегреческой литературы, и опыт других модернистов (например, Т.С. Элиота, Дж. Джойса, Д.Г. Лоуренса). В таком случае речь идет уже о мифотворчестве, о смене «масок», о сознательной или бессознательной игре квазигреческими именами и псевдонимами.

Что касается обстоятельств, которые способствовали укреплению мифологического вектора поэзии Дулитл, их мы обозначим лишь пунктирно: это и моравские корни ее матери, и полюбившаяся ей в раннем детстве «Сказки Тэнгльуда» Готорна, о которых она позднее напишет в «Даре» (“The Gift”, 1941), и переводы с древнегреческого<sup>2</sup>, и свойственный модернистской эстетике интерес к *бессознательному*, к концепции архетипов Юнга, получившей известность в 1920-е гг. после представленного летом 1919-го на симпозиуме Британского психологического общества доклада «Инстинкт и бессознательное» (“Instinct and the Unconscious”). Эти основания, на которые опирается практика обращения Х. Д. к мифу, однако, не представляются исчерпывающими сами по себе. Они лишь подводят нас к следующему вопросу: что стоит за этим «внешним» мифологизмом?

Наше предположение состоит в том, что миф для Дулитл важен не сам по себе в первоначальном виде, он интересен прежде всего как материал – совокупность устоявшихся в культуре вечных мифологем, который, будучи пропущенным сквозь призму современного мировосприятия, фиксирует в тексте и в искусстве в целом состояние, созвучное сегодняшнему дню. Таким образом, античные образы, сюжеты и аллюзии – это универсальный конструкт, при помощи которого можно выразить мысль о настоящем и, возможно, наметить очертания новых (то есть соответствующих времени) мифологем.

Подтверждение тому, что для Х. Д. миф действительно был инструментом познания мира, а не абстрактной архаикой, оставшейся в далеком прошлом, находим в автобиографическом опусе «Дань Фрейду» (“Tribute to Freud”, 1944–1948), написанном в форме заметок о сеансах психоанализа, которые она проходила в Вене в

---

<sup>2</sup>В 1910-е гг. Дулитл переводила с древнегреческого на английский язык «Ифигению в Авлиде» Еврипида и фрагменты «Одиссеи» Гомера.

1933–1934 гг. Все записи можно условно разделить на две группы: в первой воссоздаются детали их встреч с Фрейдом, с которым, как заметит Дулитл, они «сошлись на почве любви к античности» (“we two met in our love of antiquity”<sup>3</sup>), приводятся его высказывания; во второй она представляет свои рассуждения о механизмах работы сознания и памяти. Во фрагментах, относящихся к первому типу, она неоднократно указывает на звучащую из уст Фрейда мысль об общности отдельного индивидуума и всего человечества и путей их развития (“the childhood of the individual is the childhood of the race – or is it the other way round? – the childhood of the race is the childhood of the individual”<sup>4</sup>). Спустя несколько страниц среди ее отвлеченных комментариев читаем: “The original or basic image, however, is common to the whole race and applicable to almost any time”<sup>5</sup>. Говоря о вневременных универсальных образах, Дулитл, очевидно, соглашается с фрейдистским представлением о мифах как о проявлениях коллективного бессознательного, плотных скоплениях общечеловеческой памяти. Эту же мысль встречаем и в ее письме [Hollenberg 1997, p. 9] к Норману Холмсу Пирсону, который вел ее литературные дела. Поясняя, откуда берут начало греческие образы (названия рек, островов) в ее ранней поэзии, в частности в стихотворениях «Лета» (“Lethe”, 1924), «Леда» (“Leda”, 1921), «Острова» (“The Islands”, 1921), она приоткрывает завесу тайны и признается, что на самом деле в этих текстах рисует американский пейзаж. Греческая подкладка выполняет функцию символов, замещает не названные прямо островки залива Каско мифологемой Атлантиды. То есть античные вкрапления – это устойчивые смысловые единицы, элементы языка, понятного и знакомого каждому в силу его принадлежности к человеческому роду.

Эти «языковые» единицы, как показывает практика, могут как логически встраиваться в повествовательный ряд, сохраняя при этом исходное значение и придавая тексту более универсальный характер (как в случае с пейзажными зарисовками Х. Д., в которые обращение к американской географии привнесло бы индивидуальность как проявление частности, противоречащей точности и всеобщности), так и выступать в роли самостоятельных цельных структур, образующих новые смысловые атомы. Иначе говоря, погружаясь в определенный контекст, они могут трансформироваться и становиться источником порождения не существовавших ранее мифологем.

<sup>3</sup> Doolittle H. Tribute to Freud. Boston: Godine, 1974. P. 175.

<sup>4</sup> Ibid. P. 12.

<sup>5</sup> Ibid. P. 51.

Примеров такого порядка у Дулитл немало. Рассмотрим один из них – стихотворение «Эвридика» (“Eurydice”, 1917). В его основе – античный сюжет об Орфее и Эвридике. Заметим, что в классических источниках – «Метаморфозах» Овидия и «Георгиках» Вергилия – за эпизодом повторного попадания Эвридики в царство Аида следует смещение фокуса внимания на Орфея и его мучительные попытки еще раз вернуться в подземный мир. Эвридика же остается за кадром, исключается из дальнейшего повествования. У Овидия она вовсе лишена голоса, ей отводятся всего две строки, где с позиции всезнающего автора утверждаются ее полнейшая покорность и смиренность:

Смерть вторично познав, не пеняла она на супруга.  
Да и на что ей пенять? Иль разве на то, что любима?<sup>6</sup>

У Вергилия реакция Эвридики – ее реплика:

Та: «Кто сгубил и тебя, и меня, злополучную? – молвит, –  
Чей столь яростен гнев? Жестокие судьбы обратно  
Вновь призывают меня, и дрема туманит мне очи.  
Ныне прощай навсегда! Уношусь, окутана ночью,  
Слабые руки, увы, к тебе – не твоя – простираю»<sup>7</sup>.

Формально обращена она к Орфею, но, как следует из содержания, в неудавшемся исходе из подземного царства она видит лишь божий промысл. Сам Орфей, согласно логике ее рассуждения, находится в таком же положении, как и она, его тоже «сгубили», а ответственность за это лежит, очевидно, не на нем.

Дулитл же предлагает свою интерпретацию мифа и выстраивает ее, реконструируя эпизод, которого в первоисточнике нет, – монолог Эвридики. Содержательных отличий от традиционной версии в тексте Дулитл несколько: в центре повествования – Эвридика (не ее тень), ее же имя вынесено в заглавие; прямые упоминания Орфея отсутствуют, все ссылки на него даются во втором лице; ответственность за возвращение Эвридики в царство мертвых возлагается на Орфея (“so for your arrogance / and your ruthlessness / I am swept back”<sup>8</sup>); в заключительной части происходит смена модальности – с обвинительной на утверждающую относительную самодостаточность Эвридики (“At least I have the flowers of

<sup>6</sup> Перевод с латинского С.В. Шервинского.

<sup>7</sup> Перевод с латинского С.В. Шервинского.

<sup>8</sup> Doolittle H. Collected Poems 1912–1944 / Ed. by Louis Martz. New York: New Directions, 1983. P. 98.

myself, / and my thoughts, no god / can take that"<sup>9</sup>). Оптика Дулитл здесь примечательна потому, что она демонстрирует, как прочно устоявшаяся в культуре мифологема Эвридики видоизменяется в неканонической трактовке. Отметим, что речь идет не о заимствовании античного сюжета и его переносе в плоскость современности и созвучной ей проблематики, в частности изменения статуса и положения женщины в обществе. В стихотворении Дулитл, мы полагаем, не следует видеть стремление подверстать под актуальную повестку готовый материал, показать его с неожиданного ракурса. В нем формально и не задействован ни один из исходных структурных элементов мифа, она лишь отталкивается от древнегреческой основы и воссоздает отсутствующую в ней часть. Так как миф представляется Х. Д. историей всего человечества, ее собственная вариация оказывается, скорее, попыткой обнаружить в его общем прошлом некие поведенческие архетипы, в том числе женские.

Привлечение мифа в виде инструмента для познания мира и фиксации сведений о нем в искусстве свойственно всей модернистской эстетике в целом (достаточно вспомнить «Улисса» Джойса, «Бесплодную землю» Элиота, «Кантос» Паунда). При этом у Дулитл, которая, несомненно, вписывается в эту мифотворческую модернистскую традицию, квазигреческие вкрапления служат отправной точкой для пересмотра классического толкования отдельных сюжетов (как в «Эвридике») или исторических событий (как в «Елене в Египте») и включения в их интерпретацию женской точки зрения<sup>10</sup>.

Заметим, что акцент на женской оптике характерен для всей прозы и поэзии Дулитл, даже для тех текстов, которые лишены явной мифологической подкладки. Объясняется это, как можно предположить, опираясь на документальные свидетельства, сознательным или бессознательным желанием найти и в своем личном психологическом опыте отголоски архетипических черт, рассмотреть его под лупой, досконально изучить каждый его уголок, разглядывая его с разных сторон. В письме Пирсону, датированном июнем 1951 г., встречается фраза: "For me, it was so important, my own LEGEND. Yes, my own LEGEND. Then to get well and recreate it" [Friedman 1990, p. 67]. Создавать свою легенду, свой миф означает смотреть на

<sup>9</sup> Ibid. P. 100.

<sup>10</sup> Так называемый женский миф можно обнаружить и у В. Вулф. Например, в эссе «О глухоте к греческому слову» в виде аллюзии на древнегреческий миф о Филомеле. Подробнее об этом см. в статье: *Рейнгольд Н.И.* Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» // Вулф В. *Обыкновенный читатель.* М.: Наука, 2012. С. 525–626.

себя со стороны, представлять свою жизнь в виде текста. В начале 1920-х в переписке [Hollenberg 1986] с писателем и переводчиком Джоном Курносом Дулитл именно так объяснит свой порыв взяться за работу над автобиографическими книгами «Нарисуй сейчас» (“Paint It Today”, 1921) и «Асфодель» (“Asphodel”, 1921). В 1910-е она писала преимущественно поэзию, но в ней, признается Х. Д., не было ее “personal self” – того, что мешало ей подойти вплотную к «я» поэта, художника (“real artistic personality”). Проза же, превосходящая по своему объему поэзию, стала средством и местом выражения ее “personal self”, постоянно пополняющимся хранилищем личной истории. Это заключение верно по крайней мере в отношении романов «Вели мне жить» (“Bid Me To Live”, 1939), «Гермиона» (“HERmione”, 1926), «Асфодель» и незаконченного «Нарисуй сейчас», сюжет которых вращается вокруг действующих лиц, за которыми скрыты реальные имена, и строится вокруг событий 1910-х годов: знакомства Дулитл с Фрэнсис Грегг, ее отношений с Паундом, потери ребенка, распада брака с Олдингтоном.

Как и в какой форме ее личный опыт и осознание себя встраиваются в повествовательный ряд, становится понятно по составленным для Пирсона поясняющим комментариям к роману «Вели мне жить» – ее собственной версии изложения событий времен Первой мировой войны, на страницах которой оказываются ее приятели и друзья (“my own acquaintances and friends” [Doolittle 1986, p. 193]). Это роман в историческом времени, мифологическая история любви, простирающаяся сквозь все остальные тексты, признается Дулитл, отмечая, что и Джулия Эштон, ее художественное воплощение, и Маргарет Фейрвуд из рассказа «Гесперия» (“Hesperia”), и Елена из «Елены в Египте» (“Helen in Egypt”, 1952), и Вероника из «Жены Пилата» (“Pilate’s Wife”, 1924) – все они продолжают друг друга и говорят ее голосом, рассказывают одну и ту же историю в разных декорациях (“They are, of course, they all are, the same woman” [Doolittle 1986, p. 181]). Соотнесенность места и времени относительна, события и сюжеты для Х. Д. – это стрелка часов, вращающаяся вокруг пустого циферблата без отметок и цифр. Вместе с ней движется и внутренняя логика большей части прозы и поэзии Х. Д.: “I am trying to pin down my map, to plot the course of my journey, to circumscribe my own world or simply to put a frame around my clock face. I repeat these dates, these names and titles for they are important to me, in this PLOT” [Doolittle 1986, p. 200].

При этом мысль о созвучности сюжетов и жизненных обстоятельств Дулитл, повторим, не следует воспринимать буквально. Реальные имена и даты, которые, как она не устает отмечать, в разной форме из раза в раз проникают в ее тексты, остаются всего лишь

материалом, который она использует. Погружаясь в литературный контекст, он, будучи пропущенным сквозь внеличный, опосредованный взгляд Х. Д., становится художественным явлением, мифологизируется. Формально он продолжает оставаться частью ее личного опыта, но вместе с тем теряет привязку к пространству и времени, перемещается в недостижимую умозрительную сферу. Отделение себя от личной истории, отстраненное, деперсонализированное восприятие собственного индивидуального опыта, как нам кажется, и составляют главное отличие<sup>11</sup> автобиографического мифотворчества от канонических автобиографий и мемуаров, в основе которых лежит фактологическая точность, подтверждаемая автором, и верность заранее установленным пространственно-временным параметрам.

Отметим также, что мифотворчество у Дулитл не ограничивается рамками одного текста. Только их совокупность и все они как целое и образуют биографический миф, передающуюся из уст в уста историю, рассказанную разными голосами. Даже «Дар», «Дань Фрейду» и «Конец терзаниям» (“End to Torment”, 1979), которые, казалось бы, стоят особняком и нередко причисляются к воспоминаниям и автобиографиям, документальными свидетельствами, строго говоря, считаться не могут. Так, в «Делии Олтон о Х. Д.» среди витиеватых комментариев к «Дару», где Дулитл то указывает на откровенно вымышленные эпизоды, то называет его семейным портретом и, поясняя отдельные главы, отсылает к истории Моравской церкви (Unitas Fratrum), к которой принадлежала ее мать, встречается любопытное определение – “autobiographical fantasy”. Автор, поясняет она, всегда чем-то похож на портного, он выбирает материал (например, личную или всеобщую историю) и создает с его помощью текст. При этом он смело орудует ножницами, укорачивает то один, то другой рукав, где-то делает край более свободным и ослабляет нитку, сообразно своим представлениям о красоте отделяет края изделия декоративными воланами. В результате подкладка остается автобиографической, а вот детали по

---

<sup>11</sup> Биографический миф можно считать одной из жанровых модификаций автобиографии, сложившейся после Первой мировой войны вследствие утраты веры в общечеловеческие опыт и ценности. «Новая» вымышленная биография не претендует на фактологическую точность, она выражает фрагментарный опыт человека и преследует художественные и эстетические цели. О соотношении правды и вымысла новой квазиавтобиографии, о потенциале этого жанра пишет Вулф в эссе «Новая биография» (“New Biography”, 1928) и «Искусство биографии» (“The Art of Biography”, 1939).

отношению к ней могут быть абсолютно самостоятельными, сугубо художественными. Получается, что так называемые воспоминания или мемуары Дулитл, тяготеющие к документальной прозе, ею на самом деле не являются, они лишь дополняют ее автобиографический миф, воссоздают его недостающие части.

В целом же в обращении Х. Д. к античности прослеживаются как минимум две закономерности. Миф для нее становится либо источником универсальных смысловых и образных единиц, которые, взаимодействуя с заданным ею контекстом, обретают новое значение, либо же из него заимствуются не отдельные элементы, а сам принцип его существования и построения – слитность и синкретичность реального и художественного мира, отсутствие индивидуального авторства, апеллирование к коллективному бессознательному и общему прошлому всего человечества. К первому случаю относится мифотворчество как результат включения устоявшихся мифологем в тот образный ряд, где они получают неканоническую интерпретацию, ко второму – создание биографического мифа, личной вневременной истории. При этом мифологизм Дулитл во всех его проявлениях можно считать одновременно и едва ли не самой заметной и выделяющейся чертой ее индивидуальной поэтики, и свидетельством ее принадлежности к модернистской эстетике, ищущей способы выражения, сообразные современности, которая осознает и изучает себя сквозь призму исторической перспективы.

## Литература

---

- Doolittle 1986 – *Doolittle H. H.D. by Delia Alton // The Iowa Review: H.D. Centennial Issue. 1986. Vol. 16. No. 3. P. 181–221.*
- Friedman 1990 – *Friedman S.S. Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990.*
- Hollenberg 1986 – *Hollenberg D.K. Art and Ardor in World War One: Selected Letters from H.D. to John Cournos // The Iowa Review: H.D. Centennial Issue. 1986. Vol. 16. No. 3. P. 126–155.*
- Hollenberg 1997 – *Hollenberg D.K. Between History and Poetry: The Letters of H. D. and Norman Holmes Pearson. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1997. 311 p.*

## References

---

- Doolittle, H. (1986), "H.D. by Delia Alton", *The Iowa Review: H.D. Centennial Issue*, vol. 16, no. 3, pp. 181–221.
- Friedman, S.S. (1990), *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Hollenberg, D.K. (1986), "Art and Ardor in World War One: Selected Letters from H.D. to John Cournos", *The Iowa Review: H.D. Centennial Issue*, vol. 16, no. 3, pp. 126–155.

Hollenberg, D.K. (ed.) (1997), *Between History and Poetry: The Letters of H.D. and Norman Holmes Pearson*, University of Iowa Press, Iowa City, USA.

### *Информация об авторе*

*Марина М. Дикун*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, marinadikun@yandex.ru

### *Information about the author*

*Marina M. Dikun*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; marinadikun@yandex.ru

## Рецензии и обзоры

---

УДК 82.09(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-445-452

«Собрание пестрых глав»:  
Рецензия на книгу: Петухова Е.Н. О Чехове:  
продолжение разговора. Монография  
(Санкт-Петербург: Росток, 2023. 336 с.)

Маргарита М. Одесская

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, mar-1432998@yandex.ru*

*Аннотация.* В рецензии рассматривается монография Е.Н. Петуховой «О Чехове: продолжение разговора». Показано, что в монографии отражены тенденции современного чеховедения, представлены разнообразные аспекты анализа художественных текстов Чехова с использованием в основном типологического и сравнительного методов. Особая ценность книги в том, что в ней, благодаря сравнительному анализу и привлечению широкого материала как дочеховской поры, так и современной литературы, показана непрерывность литературного процесса в его динамике.

*Ключевые слова:* Е.Н. Петухова, типология, сравнительный анализ, традиция, постмодернизм

*Для цитирования:* Одесская М.М. «Собрание пестрых глав»: Рец. на кн.: Петухова Е.Н. О Чехове: продолжение разговора. Монография (Санкт-Петербург: Росток, 2023. 336 с.) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 445–452. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-445-452

“Collection of motley chapters”.  
Book review: Petukhova, E.N. (2023), About Chekhov.  
Continuation of the conversation. Monograph  
(Saint Petersburg: Rostock, 2023. 336 p.)

Margarita M. Odesskaya  
*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,*  
*mar-1432998@yandex.ru*

*Abstract.* The review considers the monograph by H.N. Petukhova “About Chekhov. Continuation of the conversation”. It is shown that Petukhova’s monograph reflects the trends of modern studies of Chekhov’s works, presents various aspects of the analysis of his literary texts using mainly typological and comparative methods. The special value of the book lies in the fact that, thanks to the comparative analysis and involvement of a wide range of material from both the pre-Chekhov era and modern literature, the continuity of the literary process in its dynamics is shown in it.

*Keywords:* H.N. Petukhova, typology, comparative analysis, tradition, postmodernism

*For citation:* Odesskaya. M.M. (2023), “ ‘Collection of motley chapters’ . Book review: Petukhova, E.N. (2023), About Chekhov. Continuation of the conversation. Monograph (Saint Petersburg: Rostock, 2023. 336 p.)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 3, pp. 445–452, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-445-452

Подзаголовок к монографии Елены Николаевны Петуховой красноречиво указывает на то, что, хотя о Чехове существует «обширная научная литература», «каждое поколение чеховедов открывает новое и недопонятое в чеховских произведениях, не увиденное или иначе воспринятое предыдущими исследователями» [Петухова 2023, с. 3]. А Е.Н. Петухова принадлежит к тому поколению филологов-чеховедов, кому посчастливилось пройти школу Григория Абрамовича Бялого, прививавшего своим ученикам понимание о принципиальной множественности истолкования текста, умение использовать при внимательном прочтении и глубоком анализе художественного текста широкий историко-культурный контекст. И именно эти основы академического литературоведения составляют суть рецензируемой книги, ее методологию. Автор монографии убедительно показывает, что не только исследователи не все сказали о Чехове и открывают новые аспекты и нюансы в интерпретации его произведений, но также и писатели разных поко-

лений и направлений по-своему выстраивают диалог с классиком или продолжают чеховскую традицию. Таким образом, исследование Е.Н. Петуховой опровергает опасение одного из персонажей «Трех сестер», полагавшего, что «то, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, – придет время, – будет забыто или будет казаться неважным» (С. 13, 128)<sup>1</sup>.

Монография Е.Н. Петуховой многоаспектна и захватывает широкий круг проблем, актуальных для современного чеховедения. Размышления исследовательницы о творчестве Чехова на протяжении долгих лет нашли отражение в ее многочисленных статьях, опубликованных в научных сборниках. Статьи, переработанные и дополненные автором, собраны в настоящем издании [Петухова 2023, с. 3]. При всем разнообразии и широте освещенных тем и проблем книга представляет собой единство в осмыслении представленного материала, скрепленного в основном типологическим и сравнительным анализом. Используя разные методики анализа художественного текста, автор выявляет особенности повествовательной манеры писателя на материале как эпистолярного жанра, так и прозы писателя. Нельзя не отметить, что рецензируемую книгу отличает высокая филологическая культура, прекрасное знание работ о Чехове российских исследователей разных поколений.

Структура книги хорошо продумана, композиция четко и логично выстроена. В пяти разделах монографии актуализированы важные аспекты чеховедения.

Книга открывается разделом под названием «Чеховские типы персонажей». О чеховском интересе к многолюдству в жизни и о многолюдстве различных типов на страницах его произведений очень ярко и выразительно написал Корней Чуковский:

Если бы из всех этих мелких рассказов, из многотомного собрания его сочинений вдруг каким-нибудь чудом на московскую улицу хлынули все люди, изображенные там, все эти полицейские, акушерки, актеры, портные, арестанты, повара, богомолки, педагоги, помещики, архиереи, циркачи (или, как они тогда назывались, циркисты), чиновники всех рангов и ведомств, крестьяне северных и южных губерний, генералы, банщики, инженеры, конокрады, монастырские служки, купцы, певчие, солдаты, свахи, фортепьянные настройщики, пожарные, судебные следователи, дьяконы, профессора, пастухи, адвокаты,

---

<sup>1</sup> *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Ссылки на данное издание даются в тексте с указанием серии (С. или П.), тома и страницы.

произошла бы ужасная свалка, ибо столь густого многолюдства не могла бы вместить и самая широкая площадь [Чуковский 1971].

Конечно, о мастерстве создания типов персонажей Чеховым написано немало. Созданные Чеховым типажи, «дифференцированные по социальной и профессиональной принадлежности», [Петухова 2023, с. 8] рассматриваются Е.Н. Петуховой в движении, в эволюции от персонажей-масок Антоши Чехонте до более сложных и неоднозначных характеров героев поздних произведений. Одна из глав посвящена театральной среде в рассказах Чехова, в ней автор на основе многочисленных ранних рассказов Чехова выявляет тип актера. По мнению исследовательницы,

...в театральных рассказах Чехов накопил опыт, пригодившийся ему впоследствии для создания образов творческих личностей. <...> Чехов видит в этих персонажах то, что поднимает их над обывательской массой, над пошлым бытом, и актерский тип не представлен однозначно отрицательным, юмор и насмешка автора/повествователя часто добродушны [Петухова 2023, с. 19].

Прослеживая эволюцию чеховских персонажей иностранцев, автор монографии показывает, что Чехов не ограничивался только использованием привычных штампов в изображении иностранцев, но также и ломал известные стереотипы: комичны в его юмористических произведениях как иностранцы, плохо ориентирующиеся в российских реалиях, так и русские псевдопатриоты: и те и другие имеют предубеждения относительно друг друга.

Докторам в книге Е.Н. Петуховой, конечно, вполне оправданно посвящена отдельная глава. Целая галерея чеховских докторов, разных по характеру, рассмотрена автором монографии. Чтобы показать своеобразие созданных Чеховым докторов, Е.Н. Петухова, отталкиваясь от традиции, сравнивает чеховских персонажей с доктором Вернером из романа Лермонтова «Герой нашего времени» и, находя определенную преемственность, все же показывает, что «в другом времени и при других обстоятельствах литературный вернеровский тип заметно эволюционировал» [Петухова 2023, с. 47]. Создавая образ врача-разночинца, который имел литературного предшественника в лице доктора Вернера, Чехов, по справедливому замечанию Е.Н. Петуховой, во многом ориентировался на собственный личный опыт, его доктора лишены романтического ореола лермонтовского героя.

Детские типажи во взаимодействии с внешним миром взрослых рассмотрены в главе «Дети в “недетских детских” рассказах».

По мнению автора монографии, во многих рассказах, где героями являются дети, поставлены совсем недетские проблемы: «Чехов исследует на примере пересечения/соприкосновения/столкновения детского и взрослого миров многие проблемы, которые рассматривает во всем своем зрелом творчестве: неестественность привычного, фальшь во взаимоотношениях, сложности коммуникации, нравственная глухота, равнодушие друг к другу» [Петухова 2023, с. 62].

Нравственному аспекту в поведении героев в книге уделено значительное место. В главе «Чеховские тартюфы» показано, что литературные архетипы у Чехова вписываются в контекст своего времени. Рассматривая героев Чехова с точки зрения морально-этической, Е.Н. Петухова показала, что категория «стыд» является «определяющей для персонажа, причем не только персонажа интеллигента» [Петухова 2023, с. 83].

Особый интерес представляет последний раздел монографии «Литературные связи Чехова и с Чеховым», построенный на выявлении параллелей, интертекстуальных связей как у самого Чехова с предшественниками, мастерами мировой литературы, так и у писателей XX и XXI вв., которые или продолжают и развивают традиции великого классика, или вступают с ним в диалог, постмодернистскую игру, деконструируя известные сюжеты и образы. Литературным связям Чехова, а также последующей деконструкции его текстов в постмодернистском контексте посвящено немало работ последнего десятилетия, начало которым было положено монографиями В.Б. Катаева «Литературные связи Чехова» и «Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма» [Катаев 1989; Катаев 2002]. И хотя, казалось бы, стало почти аксиомой утверждение о том, что литературные заимствования, пародирование, «перелицовка» текста-предшественника, литературная игра, неизбежно приводящие к деформации претекста, – это неотъемлемая часть литературного процесса, все-таки среди литературоведов существуют скептики, которые, стараясь защитить чеховские тексты от «посягательств» постмодернистов, высокомерно ставят под сомнение необходимость изучения текстов «деконструктивистов».

В монографии Е.Н. Петуховой не так. И хотя исследовательнице явно не по душе разрушительная стихия постмодернистских авторов по отношению к Чехову и она категорически против выявления Чехова предтечей постмодернизма, все-таки в ее книге собран значительный материал новых и новейших постмодернистских текстов авторов, апеллирующих к Чехову, и сделан серьезный литературоведческий анализ этих текстов. Е.Н. Петухова относит тексты постмодернистов к массовой литературе, но не отрицает

необходимость их изучения в контексте литературных тенденций конца XX – начала XXI в.

Начинает же свой разговор о литературных связях Е.Н. Петухова с выявления явных, обозначенных самим писателем, или же скрытых трудноуловимых переключках Чехова с предшественниками на сюжетном, мотивном, персонажном уровнях. Она встраивает писателя в известный и ожидаемый ряд классиков (Шекспир, Пушкин, Тургенев), традиции которых Чехов, с одной стороны, наследовал, а с другой – отрицал, прокладывая свой собственный путь в литературе.

В этой же парадигме наследования традиций Е.Н. Петухова продолжает разговор о явных и скрытых переключках с писателями XX в., в чьих произведениях можно найти, по ее мнению, чеховский след. И здесь довольно неожиданно автор сопоставляет изображение природы Чеховым с художественной манерой М.А. Шолохова. Исследовательница находит аллюзии и выявляет чеховский подтекст в рассказе Набокова «Весна в Фиальте», перебрасывая мост к «Даме с собачкой».

Хотя у Чехова немного произведений с деревенской тематикой, о чем говорит и сама автор монографии, все же ей удастся найти связь деревенской прозы Александра Солженицына, Валентина Распутина, Виктора Астафьева, продолжающих, по ее мнению, традицию чеховских персонажей-праведников, к которым не пристает грязь окружающего жестокого мира.

На мотивном уровне сопоставляются пьесы Л.Н. Разумовской «Сад без земли» и Л.С. Петрушевской «Три девушки в голубом» с пьесами Чехова «Вишневый сад» и «Три сестры». Эхо чеховских персонажей и мотивов в пьесе Разумовской, по мнению Е.Н. Петуховой, «позволяет рассмотреть семейную трагедию как следствие и отражение неблагоприятного социального и нравственного состояния общества» [Петухова 2023, с. 261]. В «Трех девушках в голубом» Петрушевская, как считает автор монографии, показывает «возможных потомков» чеховских героев с их сомнениями, надеждами на будущее и «констатирует неоправданность ожиданий: будущее неизбежно хуже настоящего, ставшего прошлым» [Петухова 2023, с. 271]. Однако исследовательница полемизирует с пессимистической позицией Петрушевской, полагая, что Чехов, «диагностируя растерянность, одиночество, разочарованность своих героев, оставил им желание жить, искание смысла и веру в будущее», и это «обусловлено неистребимыми свойствами человеческой природы: надеяться и верить» [Петухова 2023, с. 271].

В романе петербургской писательницы Н. Соколовской «Рисовать бога» (2012) автор монографии выявляет традиционный тип

героя – «маленького человека» – и, соотнося «маленького человека» нового романа с чеховскими, показывает, что современная писательница, ставя своего Славика (так зовут героя романа Соколовской) в иные временные рамки и социальные условия, переосмысливает этот литературный тип. Анализ и аналогии, проводимые Е.Н. Петуховой, бесспорно, интересны и важны. Очень ценно, что исследовательница открывает новые литературные имена, ставя их в известный ряд литературной традиции. Однако вызывает некоторое сомнение, что наряду с чиновником Червяковым, Е.Н. Петухова рассматривает и Беликова как тип «маленького человека». Фигуры эти явно несопоставимы: ведь Беликов держит в страхе весь город, поэтому, когда он все-таки умер, все жители почувствовали свободу, и повествователь заключает печальную историю жизни человека в футляре такими словами: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие» (С. 10, 53).

Апелляции к знаковым произведениям, таким как «Чайка», «Дама с собачкой», «Вишневый сад» современных писателей, а также режиссеров, использующих различные постмодернистские стратегии перекодировки чеховского нарратива, пристально рассматриваются в рецензируемой монографии. Особенно интересной представляется последняя глава книги, в которой Е.Н. Петухова анализирует сборник Галины Щербаковой «Яшкины дети», содержащей 21 рассказ с чеховскими названиями. Автор монографии показывает, что писательница не только использует сюжетные ситуации и образы Чехова, приспособляя их к современным ей реалиям, но также пытается следовать «чеховским способам повествования» [Петухова 2023, с. 323]. Последнее, по мнению исследовательницы, мало удастся Щербаковой, которая огрубляет, упрощает, вульгаризирует писательскую манеру Чехова. Кроме того, «исключительно трагическое восприятие действительности, нигилизм не коррелируют с художественным миром Чехова» [Петухова 2023, с. 326].

В поле зрения Е.Н. Петуховой и другие аспекты поэтики Чехова, такие как «Художественное пространство у Чехова: провинция и усадьба», «Чеховские “случайные” детали», «Молодой Чехов – автор и повествователь», им посвящены специальные разделы книги. Думается, что разговор о важных проблемах провинции и усадьбы, символике цвета и музыкальных цитатах, экфрасисе в произведениях писателя, а также о языковой личности Чехова только намечен в представленных главах. Надеемся, что разговор на эти актуальные темы поэтики, затронутый и в других работах современных чеховедов, продолжится в следующем исследовании Е.Н. Петуховой.

## *Литература*

---

- Катаев 1989 – *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
- Катаев 2002 – *Катаев В.Б.* Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху пост-модернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002. 251 с.
- Петухова – *Петухова Е.Н.* О Чехове: продолжение разговора. Санкт-Петербург: Росток, 2023. 336 с.
- Чуковский – *Чуковский К.И.* О Чехове. Человек и мастер. М.: Детская литература, 1971. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000038/st003.shtm>

## *References*

---

- Chukovsky, K.I. (1971), *O Chekhove. Chelovek i master* [About Chekhov. Man and master], Detskaya literatura, Moscow, Russia.
- Kataev, V.B. (1989), *Literaturnye svyazi Chekhova* [Chekhov's literary connections. A monograph], Izdatel'stvo MGU, Moscow, Russia.
- Kataev, V.B. (2002), *Igra v oskolki. Sud'by russkoy klassiki v epokhu postmodernizma* [Shard game. The fate of Russian classics in the era of postmodernism], Izdatel'stvo MGU, Moscow, Russia.
- Petukhova, E.N. (2023), *O Chekhove: prodolzhenie razgovora* [About Chekhov. Continuation of the conversation], Rostok, Saint Petersburg, Russia.

## *Информация об авторе*

*Маргарита М. Одесская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mar-1432998@yandex.ru

## *Information about the author*

*Margarita M. Odesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mar-1432998@yandex.ru

УДК 82.09

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-453-459

Искусство памяти:  
Рецензия на книгу: Память как история и воображение:  
Коллективная монография (Москва: Эдитус, 2023)

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

*Аннотация.* В рецензии рассматривается коллективная монография «Память как история и воображение». Демонстрируется значимость этой книги как в плане теоретического углубления понимания функционирования категории памяти в искусстве, так и в плане конкретно-аналитическом.

*Ключевые слова:* память, литература, история, воображение, постпамять, художественный мир, реальность

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Искусство памяти: Рец. на книгу: Память как история и воображение: коллективная монография (Москва: Эдитус, 2023) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 453–459. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-453-459

The Art of Memory.  
A Review of the book “Memory as History and Imagination”.  
A Collective Monograph (Moscow: Editus, 2023)

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
domanskii@yandex.ru*

*Abstract.* This review considers the collective monograph “Memory as History and Imagination”. It demonstrates the book significance both in terms of theoretically going deeper into understanding the functioning of the memory category in art, and in concrete-analytical terms.

*Keywords:* memory, literature, history, imagination, postmemory, artistic world, reality

---

© Доманский Ю.В., 2023

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2023), "The Art of Memory. A Review of the book 'Memory as History and Imagination'. A Collective Monograph (Moscow: Editus, 2023)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 453–459, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-453-459

Проблема памяти давно заслужила внимание со стороны гуманитарной науки. И не сказать, что память этим вниманием была обделена, не сказать, что обращения к данной проблеме носили характер фрагментарный и спонтанный, однако настал момент, когда для продвижения дальше возникла необходимость обобщить и систематизировать уже сделанное в науке по данной проблеме и уже на основе этого начать двигаться дальше. И стараниями Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, спецсеминара «Визуальное в литературе», редакторов-составителей В.Я. Малкиной, А.В. Корчинского, С.П. Лавлинского проблема памяти оказалась презентована если не во всем ее многообразии, то уж точно весьма и весьма широко в виде коллективной и оправданно междисциплинарной монографии, цель которой предельно четко сформулирована в самом начале книги:

Данная книга посвящена осмыслению феномена памяти – но не того, как она функционирует сама по себе, а тех способов, с помощью которых она представлена в разного рода текстах: художественных, псевдохудожественных, документальных, псевдодокументальных и т. п. Отсюда необходимость соотносить память, с одной стороны, с историей, то есть условной «правдой» (как она представляется субъекту) – документальной, биографической (автобиографической) составляющей. С другой, с воображением и вымыслом – художественными (фикциональными) аспектами. Поэтому мы не ограничились инструментарием одной какой-либо науки (будь то история, философия, филология, культурология или искусствоведение), а попробовали сочетать разные.

Отсюда наша основная цель – используя междисциплинарный подход и максимально разнообразный материал, наметить основные пути изучения репрезентации памяти и ее соотношения с документальным и художественным в текстах разной природы [Память как история 2023, с. 9]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

И если совсем коротко, то цель эта усилиями коллектива авторов (надо сказать, преимущественно начинающих ученых – студентов, магистрантов, аспирантов, молодых кандидатов наук, хотя есть среди авторов и маститые исследователи – уже названные редакторы-составители, а также Е.А. Калинина, Ю.В. Подковырин, В.И. Тюпа) оказалась успешно достигнута. Основанием же для достижения данной цели и вместе с этим обоснованием материала, его широты и, как следствие, необходимости в междисциплинарном подходе, стало то, что «литература и визуальные искусства, с одной стороны, являются медиа памяти – то есть теми посредниками, при помощи которых реконструируется личная или коллективная память. С другой стороны, личная или коллективная память может становиться в них предметом изображения» (с. 16). И вот тут нельзя не похвалить с восторгом тех, кто придумал и обосновал оптимальную относительно проблемы памяти в заявленном ключе структуру. Каждый из шести разделов монографии предваряется небольшой вводной статьей теоретического плана, и статьи эти, если бы были представлены единой парадигмой в виде компактного издания, могли бы с полным на то правом стать словариком, терминологически регулирующим исследование проблемы памяти в гуманитарных отраслях.

В первом разделе – заслуженно базовом, поднимающем и во многом решающем на довольно широком в плане спектра материале проблему нарративов памяти, – таких вводно-теоретическо-терминологических частей даже две: первая посвящена заглавной категории раздела – весьма часто используемому наукой понятию «нарративы памяти», и часть эта конкретизирует данное понятие в историческом разрезе и применительно к актуальной ситуации в искусстве; часть же вторая призвана выделить и обоснованно осмыслить такой сегмент нарративов памяти, как автонарративность, под которой понимается «личное прошлое субъекта ментальной жизни, нарративно упорядоченное его событийной памятью, а не когнитивными усилиями интеллекта» (с. 23).

Часть, предворяющая посвященный внутреннему миру произведения и мирам, создаваемым в мире произведения, раздел «Память как реальность», подробно рассматривает именно категорию реальности в ракурсе соотношения проблемы искусства и действительности; и тут важно то, что память может и должна быть осмыслена как способ конструирования особой реальности внутри художественной реальности произведения; и тогда память «можно воспринимать как разновидность воображаемого мира героя, то есть особый “мир в мире”, в котором есть свои особые пространство и время и герой (герои), ищущие свое место в этом мире» (с. 6).

При этом фактически все «практические» части раздела обращены к пространству памяти, что позволяет говорить именно об этом предмете как о принципиально базовом относительно проблемы художественного мира и создаваемых в художественном творчестве воображаемых реальностей.

Третий большой раздел коллективной монографии синтезирует в себе две категории – категорию исторической памяти (понимаемую, согласно Морису Хальбваксу, как часть памяти коллективной) и категорию постпамяти; и синтез этот носит характер принципиальный как в теоретическом, так и в аналитически-интерпретационном планах, что обосновывается в двух вводных частях раздела. В них, в этих частях, доказывается важность строгого понимания названных категорий и осмысления их именно в тандеме. Уже здесь декларируется «важность понятия травмы для анализа памяти и постпамяти» (с. 111) и важность работы с названными категориями именно применительно к художественному творчеству, ведь «литература, с одной стороны, является способом переживания травмы и осмысления исторического опыта, пропущенного через сознание того или иного субъекта. С другой, она во многом и формирует историческую память того или другого сообщества» (с. 112). Такая двунаправленность литературы и искусства вообще и позволяет исследовательски отрефлексированному синтезу исторической памяти и постпамяти способствовать углублению понимания конкретных художественных произведений, что успешно показано в «практических» сегментах данного раздела.

Проблема идентичности, о которой в связи с памятью идет речь в следующем разделе, названном точно так же, как последняя книга папы Иоанна Павла II, не раз поднималась и в предшествующих разделах монографии. И действительно, идентичность как категория плоть от плоти связана с самыми разными гранями памяти, понимаемой в самом широком смысле. Проще говоря, о чем бы в новейшее время речь не заходила в связи с памятью, чуть ли не неизбежно появляется и идентичность. И наоборот: любой разговор об идентичности тут же привлекает и категорию памяти, ведь «поиск идентичности в настоящем так или иначе происходит через обращение к прошлому, а значит, к памяти. И неважно, идет ли речь о поиске себя (личная идентичность) и/или о поиске своего места внутри того или иного сообщества (коллективная идентичность), – память очень часто выступает ключевым элементом этого процесса» (с. 188). И конечно, в данном разделе оказываются задействованы и те категории, которые в предшествующих и последующих разделах являются ведущими предметами, – и воображение, и реальность, и историческая память, и постпамять... Уже

на основании всего этого крайне принципиально исследовательски отрефлексировать случаи экспликации заглавной проблемы данного раздела монографии в литературе, особенно «в автобиографических или квази-автобиографических произведениях, в том числе и в тех, что сейчас относят к автофикшн или автофикциональному повествованию» (с. 190), что и демонстрируется в большинстве «практических» сегментов раздела «Память и идентичность».

Согласимся, было бы по меньшей мере странно, если бы разговор о памяти в предпринятом авторами коллективной монографии ключе оставил бы на периферии внимания категорию воображения (тем более что ей нашлось место и в заглавии всей книги). Отчасти воображение уже было презентовано и в предшествующих разделах (в частности, в разделе «Память как реальность»), но в разделе предпоследнем оно уже стало главнейшим предметом исследования. Парадоксально, но человек (в первую очередь – человек творческий) наделен способностью, которая, казалось бы, противоречит всем законам мироздания – способностью создавать прошлое. Почему? Потому что человек творческий обладает воображением, а «образы истории, производимые коллективами и отдельными индивидами, тесно взаимосвязаны с логикой воображения, характерной для ментальных, интеллектуальных и художественных практик эпохи» (с. 232). И части, вошедшие в пятый раздел коллективной монографии в качестве наглядных аналитических иллюстраций участия воображения в структурировании памяти, базируются на концептуальном теоретическом тезисе о том, что «литература может как создавать убедительные и эмоционально “заряженные” картины прошлого, так и вызывать историю на “суд”, осуществлять “проработку” и даже ревизию памяти» (с. 235).

Завершающий же раздел книги не просто аналитически конкретизирует предложенные теоретические выкладки, как было это в каждом из пяти предшествующих разделов; тут читателю предлагается посмотреть на *все* обозначенные выше аспекты презентации памяти в искусстве, но на примере творчества одного конкретного и, прямо скажем, отнюдь не самого мейнстримного представителя отечественной словесности – на примере творчества Сигизмунда Кржижановского. Почему для раздела, который композиционно обязан быть итоговым, выбран именно этот автор? Как убеждают и начальная часть последнего раздела, и составившие его аналитические части, как раз Сигизмунд Кржижановский оказался крайне репрезентативной фигурой для воплощения *всех* (подчеркиваю – именно *всех*) тех аспектов функционирования памяти в художественном творчестве, которым заслуженно уделено внимание в пяти предшествующих разделах коллективной моно-

графии. Конечно, нашлись бы и другие писатели, соответствующие данному требованию; но зачем искать кого-то, если есть фигура, со всей очевидностью подходящая для всестороннего охвата заглавной для всей книги проблемы? Так конкретизирующий раздел стал разделом резюмирующим, резюмирующим все то, что было сделано в предшествующих разделах, как в теоретическом, так и в практическом планах.

В итоге же мы, то есть читатели, получили базовый труд по одной из важнейших проблем современной гуманитарной науки; в труде этом теоретические построения не только постулируются, но и успешно конкретизируются, подтверждаются и обосновываются рассмотрением примеров из разных эпох, из разных видов искусства; вместе с тем те части, что носят характер аналитический, что посвящены отдельным произведениям и их интерпретации в рамках заявленной проблемы, строятся строго на предложенных в начале книги и в начале каждого раздела теоретических основаниях; и это при том, что для «практического» рассмотрения были выбраны «те произведения, где память является одним из структурообразующих принципов создания художественного целого» (с. 319). Таким образом, теория подтверждается практическим анализом, а практический анализ базируется на теории. Такой консенсус и позволил в итоге максимально репрезентативно для данного этапа истории науки представить проблему памяти в искусстве, памяти – как и истории, и воображения, как истории и воображения, а вместе с этим и обозначить перспективы презентации памяти в художественном творчестве и грядущей ее исследовательской рефлексии.

### *Литература*

---

Память как история 2023 – Память как история и воображение: Колл. монография / Сост. и ред. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2023. 332 с.

### *Reference*

---

Malkina, V.Ya., Lavlinskii, S.P. and Korchinskii, A.V. (eds.) (2023), *Pamyat' kak istoriya i voobrazhenie: kollektivnaya monografiya* [Memory as History and Imagination. Collective Monograph], Editus, Moscow, Russia.

*Информация об авторе*

*Юрий В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

*Information about the author*

*Yurii V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru

*Научный журнал*  
Вестник РГГУ  
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»  
№ 3. Часть 3  
2023

Дизайн обложки  
*Е.В. Амосова*

Корректор  
*Ж.П. Григорьева*

Компьютерная верстка  
*Н.В. Москвина*

Учредитель и издатель  
Российский государственный гуманитарный университет  
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ  
ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.  
Периодичность 10 раз в год

Подписано в печать 30.10.2023  
Выход в свет 07.11.2023  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Уч.-изд. л. 10,3. Усл. печ. л. 10,6  
Тираж 1050 экз. Свободная цена  
Заказ № 1828

Отпечатано в типографии Издательского центра  
Российского государственного гуманитарного университета  
125047, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rsuh.ru](http://www.rsuh.ru)